

ثمن العـدد

البحرين دينار ، السعودية ١٥ ريالا، قطر ١٥ ريالا، الكويت دينار ونصف، الإمارات ١٥ درهما، عمان ريال ونصف، اليمن ١٥ ريالا، تونس دينار ونصف، الجزائر ٢٠ دينارا، المغرب ٢٠ درهما، ليبيا ديناران، مصر ١٠ جنيهات، سوريا ٥٠ ليرة، لبنان ٢٠٠٠ ليرة، الأردن دينار واحد، السودان جنيه واحد.

قسيمة الاشتراك

تصدر المجلة مرتين في السنة، ويدفع الاشتراك بالدينار البحريني أو ما يعادله ويرسل إلى

مجلة العلوم الإنسانية - كلية الآداب - جامعة البحرين - ص.ب: ٣٢٠٣٨

الرجاء اعتماد اشتراكي في المجلة ولمدة:

	☐ سنة واحدة	☐ سنتين
للأفـــراد		
الـبـحـريـن:	☐ سنة واحدة ٣ د.ب	☐ سنتان ٦ د.ب
البلاد العربية:	☐ سنة واحدة ٥ د.ب	☐ سنتان: ١٠د.ب
الـدول الأخـرى:	☐ سنة واحدة ٧ د.ب	☐ سنتان ١٤ د.ب
للمؤسسات		
البحرين والبلاد العـربـيـة:	☐ سنة واحدة ٤ د.ب	☐ سنتان ٨ د.ب
الـدول الأخـرى:	☐ سنة واحدة ٨ د.ب	☐ سنتان ١٦ د.ب

تدفع الاشتراكات إما بشيك لأمر مجلة العلوم الإنسانية كلية الآداب - جامعة البحرين على أحد المصارف البحرينية أو بتحويل مصرفي إلى حساب رقم (٨٨٥٠٠٨٠٢) لدى بنك البحرين الوطني

اسم المشترك وعنوانه

الاسم: .... المهنة: ....

العنوان: ....

مجلة العلوم الإنسانية
مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

الهيئة الاستشارية



وعليه أن يشير فيما إذا كان البحث قد قدم إلى مؤتمر، أو ندوة وأنه لم ينشر ضمن أعمال المؤتمر، كما يشار إلى اسم أية جهة علمية، أو غير علمية، قامت بتمويل البحث، أو المساعدة على إعداده.

٤- يمنح الباحث نسختين من العدد الذي يتضمن بحثه بالإضافة إلى عشر (١٠) مستلات من المادة، كما يمنح أصحاب المناقشات، والمراجعات والتقارير، وملخصات الرسائل الجامعية نسخة من العدد الذي يتضمن مشاركاتهم.

ثالثاً: المصادر والحواشي:

١- يشار إلى جميع المصادر بأرقام الحواشي التي تنشر في أواخر البحث، ويجب أن تعتمد الأصول العلمية المتعارفة في التوثيق والإشارة بحيث تتضمن: اسم المؤلف، وعنوان الكتاب، أو المقال، واسم الناشر، أو المجلة، ومكان النشر إذا كان كتاباً، وتاريخ النشر، والمجلد، والعدد، وأرقام الصفحات إذا كان مقالاً.

٢- يزود البحث بقائمة للمصادر منفصلة عن الحواشي، وفي حالة وجود مصادر أجنبية تضاف قائمة بها منفصلة عن قائمة المصادر العربية، ويراعى في إعدادها الترتيب الألفبائي لأسماء المؤلفين.

رابعاً: إجازة النشر:

يتم إبلاغ أصحاب المساهمات بتسلم المادة خلال أسبوعين من تاريخ التسلم، مع إخطارهم بقبولها للنشر، أو عدم القبول بعد عرضها (في حالة البحوث) على محكمين، تختارهم المجلة على نحو سري. أو بعد عرضها على هيئة التحرير (في حالة المساهمات الأخرى). وللمجلة أن تطلب إجراء تعديلات شكلية، أو شاملة على البحث قبل إجازته.

جميع الأفكار الواردة في المجلة تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن وجهة نظر المجلة.

العنوان: مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب - جامعة البحرين.
ص. ب: ٣٢٠٣٨ مملكة البحرين.
هاتف: رئيس التحرير ١٧ ٤٣٨٤٢٩ ـ ١٧ ٤٣٨٤٢٣ - فاكس: ١٧ ٤٤٩٦٢٠
البريد الإلكتروني: e-mail: hssj@admin.uob.bh
الموزع في البحرين والوطن العربي: مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع
ص. ب: ٣٢٣٢ - المنامة - مملكة البحرين
هاتف: ١٧ ٧٢٥١١١ - فاكس: ١٧ ٧٢٣٧٦٣



قواعد النشر بالمجلة

ترحب مجلة العلوم الإنسانية بنشر الأبحاث والدراسات العلمية المتخصصة ذات الصلة باللغويات، والأدب والنقد المقارن، والدراسات الفكرية والفلسفية، والاجتماع، والتاريخ، والجغرافيا والتربية وعلم النفس، والفنون والتراث الشعبي والإنثروبولوجيا، والآثار، وذلك وفقاً للقواعد الآتية:

أولاً: قواعد عامة:

١- تنشر المجلة الأبحاث والدراسات الأكاديمية الأصيلة، وتقبل للنشر فيها الأبحاث المكتوبة باللغة العربية، أو اللغة الإنجليزية التى لم يسبق نشرها، وفي حالة القبول يجب ألا تنشر المادة في أي دورية أخرى دون إذن كتابي من رئيس التحرير.

٢- تنشر المجلة الترجمات، والقراءات ومراجعات الكتب، والتقارير، والمتابعات العلمية حول المؤتمرات، والندوات، والنشاطات الأكاديمية المتصلة بحقول اختصاصها، كما ترحب بالمناقشات الموضوعية لما ينشر فيها، أو في غيرها من المجلات، والدوريات، ودوائر النشر العلمي.

٣- ترحب المجلة بنشر ما يصل إليها من ملخصات الرسائل الجامعية (التى تمت مناقشتها وإجازتها) في حقول العلوم الإنسانية شريطة أن يكون الملخص من إعداد صاحب الرسالة.

٤- يلتزم الباحث بإرسال ملخصين بالعربية والإنجليزية للبحوث والدراسات على ألا يزيد عدد كلمات كل منها على ٢٠٠ كلمة.

٥- ترسل البحوث مطبوعة على IBM text only مصححة بصورتها النهائية على Disk خاص يتضمن البحث، والخلاصة باللغتين العربية والإنجليزية. ويمكن إرسالها بصورة attache file إلى البريد الإلكتروني للمجلة.

٦- توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة العلوم الإنسانية - جامعة البحرين
ص. ب: ٣٢٠٣٨ - فاكس: ١٧٤٤٩٦٢٠
هاتف: ١٧٤٣٨٤٢٩ - ١٧٤٣٨٤٢٣

ثانياً: الأبحاث:

١- يقدم الأصل مطبوعاً على الآلة الكاتبة على ألا تزيد عدد صفحات البحث على ٤٠ صفحة مطبوعة (أو مكتوبة بخط واضح) مضبوطة ومراجعة مراجعة دقيقة، على أن ترقم الصفحات ترقيماً متسلسلاً بما في ذلك الجداول، والأشكال.

٢- تطبع الجداول، والصور، واللوحات على أوراق مستقلة، ويشار في أسفل الشكل إلى مصدره، أو مصادره، مع تحديد أماكن ظهورها في المتن.

٣- يذكر الباحث اسمه وجهة عمله على ورقة مستقلة، ويجب إرفاق نسخة من السيرة العلمية إذا كان الباحث يتعاون مع المجلة للمرة الأولى،

مجلة العلوم الإنسانية

مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين

العدد 12 – صيف 2006

قراءات ومراجعات



المحتويات

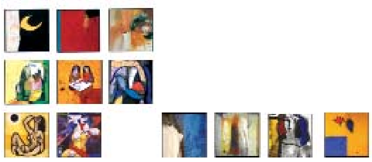
الأبحاث

المحور:

السرد بين النظرية والتراث


مجلة
العلوم الإنسانية
مجلة دورية محكمة تصدر عن كلية الآداب - جامعة البحرين
الأبحاث

الأبحاث





لوحة الغلاف

للفنان: جمال عبدالرحيم

فنان بحريني، متخصص في مجال الحفر، والطباعة، والتصوير، والنحت. أقام عدة معارض محلية، وعربية، ودولية. وحاز على عدة جوائز محلية، وعربية، ودولية. وآخرها الجائزة الكبرى في فن الحفر والطباعة في إسبانيا، والأرجنتين ٢٠٠٥م.

El-Kadi's Mediation in Western Critique Evaluation

Dr. Cherifi Abdellatif

Abstract

In the present article, we have insisted on the consideration of El-Kadi Al-Djordjani's book The Mediation between Al-Mutanabbi and his Antagonists from the point of view of the interaction between his work and occidental critique, first with the aim of understanding and eliciting the dimensions of its concepts. Then, we intend to work out the aspects of its contemporaneity which we may bring forth as a contribution in nourishing both critique and eloquence patrimony.

We have tried as far as possible to combine description and analysis to determine the points of contact between El-Kadi and western critics in a great number of critique issues. We have also attempted to check the critique criteria scattered in the Mediation, which we have divided into different types: those relating to style such as the 'middle language' (Al-Lugha al Wusta), the techniques of expression, and artistic figuration; those dealing with denotation such as comparison, interaction and ambiguity; and textual ones englobing unit sequencing, composition, and concordance.

وساطة القاضي في ميزان النقد الغربي

د. شريفي عبد اللطيف *

الملخص

حرصنا في بحثنا هذا على مباشرة كتاب (الوساطة بين المتنبي و خصومه) للقاضي الجرجاني من منطق التفاعل بينه و بين النقد الغربي قصد فهمه في ذاته و استجلاء أبعاد مفاهيمه، ثم لمحاصرة مظاهر المعاصرة فيه التي يمكن استحضارها للمساهمة بها في تغذية التراث النقدي و البلاغي على السواء.

و قد حاولنا قدر الإمكان المزاوجة بين الوصف و التحليل مع رصد نقاط الالتقاء بين القاضي والنقاد الغربيين في الكثير من القضايا النقدية. كما حاولنا ضبط المقاييس النقدية المتناثرة في كتاب الوساطة ثمّ قسّمناها إلى أنواع، منها ماهو أسلوبي كاللغة الوسطى و فنية التعبير و التشكيل الفني، و منها ما هو دلالي كالمقارنة و التفاعل و الغموض و منها ما هو نصي كتسلسل الوحدات و التأليف والتشاكل.

---

* ***أستاذ النقد و البلاغة، جامعة أبي بكر بلقايد تلمســان - الجزائر.***

حسب رأيه (لا يحبّب إلى النفوس بالنظر و المحاجّة، و لا يحلّى في الصدور بالجدال و المقايسة؛ و إنما يعطفها عليه القبول و الطلاوة، و يقرّبه منها الرونق والحلاوة)[1].

فللمنظوم إذن من المميّزات ما يجعله كلاما مخصوصا لا يمكن خلطه بالمنثور. وإذا كان المنثور عماده الجدل و المحاجة و المقايسة و دقة النظر، فإنّ المنظوم أساسه الديباجة و الطلاوة و القبول و الحلاوة و الرونق. غير أنّ هذه الخصائص النظمية تظل وصفية و انطباعية لافتقارها إلى العلمية. و من هنا حاول القاضي أن يسوق لنا بعض المقاييس الموضوعية النابعة من الشعر رأسا.

أ- مقاييس أسلوبية

١/ اللغة الوسطى

يرى القاضي أنّ عملية التوصيل بين الباث و المتلقي لا تتمّ إلا بجدول معجمي يتعيّن على الباث مراعاته. و من خصائصه أن يكون منزلة وسطى بين طرفين متقابلين محظورين، هما الغريب الوحشي من جهة، و الساقط السوقي من جهة أخرى. و في ذلك المعنى يقول:(و متى سمعتني أختار للمحدث هذا الاختيار، و أبعثه على الطبع، و أحسّن له التسهيل، فلا تظنن أنّي أريد بالسّمح السّهل الضعيف الركيك، و لا باللطيف الرشيق الخنث المؤنّث؛ بل أريد النمط الأوسط ؛ ما ارتفع عن الساقط السوقيّ، و انحط عن البدوي الوحشيّ، و ما جاوز سفسفة نصر و نظرائه، و لم يبلغ تعجرف هميان بن قحافة و أضرابه) [2].

فالسهولة عند الناقد لا تتحقق إلاّ بمحاولة التوسط في الصياغة الشعرية وتخيّر ألفاظها حتى لا يحس المتلقي بغرابتها التي تعوقه عن الإدراك و بابتذالها الذي يهبط به إلى مستوى كلام العامة.

و عن تقيّده بمذهب الوسط نشأ موقفه المتشدّد على من يتشبهون بالبدو الجفاة

المقدمة

يمثّل القاضي الجرجاني مرحلة تحوّل في النقد القديم لما يحتوي عليه كتابه (الوساطة) من أفكار مستجدّة و آراء نقدية لا تقلّ أهمية عن الآراء النقدية التي شاعت في النقد الغربي، فضلا عن احتوائه على نظريات مغمورة لو أزيح عنها الغبار الكثيف لأمكن أن تكون دعامة قوية و مددا لنقدنا الحديث.

و لا يزال كتاب الوساطة يحفل بالعطاء و يختزن في أعماقه ذخائر حيّة ونفائس نابضة منذ فترة طويلة من الزمان. فهو بحاجة إلى تكاتف الجهود و التعاون المثمر حتى يصل البحث العلمي من خلاله إلى كنز رائع من الفكر النقدي للتنبيه على قيمته ثم الانطلاق منه إلى الجديد الذي يتماشى مع التطور الحضاري.

و تتمثّل إضافتي في أنّني حاولت الكشف عن المقاييس النقدية المتناثرة في كتاب الوساطة). كما حرصت على توضيح قيمة الجهد الذي بذله صاحب الوساطة في مختلف القضايا النقدية، ثم وقفت وقفات مقارنة بينه و بين النقاد الغربيين لرصد أوجه الائتلاف في مسيرة النقد العربي و الغربي.

أمّا منهجي، فهو منهج وصفي تحليلي وقفت فيه على نصوص القاضي وقفات تطول حينا، و تقصر حينا آخر، على حسب ما تفجّره تلك النصوص من مسائل نقدية لها صلة بالنقد الغربي.

و تعدّ دراستي في الحقيقة دراسة آنية (أفقية) و زمنية (عمودية) تصف الفكرة ثم تصلها بأشباهها في الفكر النقدي الأجنبي كلّما جدّت المناسبات لذلك. وقد استعنت بالاستقراء و الاستقصاء للوصول إلى مقاييس أو قواعد عامة تضبط النص الشعري من الداخل.

و تتجلّى هذه المقاييس بوضوح عند مقارنة القاضي بين المنظوم و المنثور باعتبار أنّ الكلام مادة مشتركة لهذين الجنسين، و أنّ ثمة خصائص تفرّق بينهما. فالمنظوم

وتواصل ما تحت اللغوي. فعلى المستوى (ما تحت اللغوي توجد تصورات مقبولة قبولا غامضا و عاما. و في المستوى فوق اللغوي توجد المقاصد، مطامح الإبلاغ... وللغة مستوى توسط « Médiation » وسطي، يقوم بانتقالات دائما و مراوحة بين اللغوي التحتي و اللغوي الفوقي) (٥).

٢/ فنية التعبير

يزعم القاضي أنّ جودة الشعر لا تتحدّد بما يقال، بل بالكيفيّة التي يقال بها. وبعبارة أخرى فالشاعر لا يحاسب على اعتقاده، و إنما يحاسب على الصياغة أو الصورة التي أبرز بها هذا الاعتقاد. و قد أفضى به ذلك الأمر إلى التعجّب ممّن ينتقص من منزلة المتنبي، و يغض من شعره لأبيات وجدها تدل على ضعف العقيدة و فساد المذهب في الديانة كقوله:

يترشّفن من فمي رشفات   هنّ فيه أحلى من التَّوحيد (٦)

يعقّب الناقد قائلا: (فلو كانت الديانة عارا على الشعر، و كان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين، و يحذف ذكره إذا عدّت الطبقات. و لكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، و من تشهد الأمة عليه بالكفر، و لوجب أن يكون كعب بن زهير و ابن الزّبعرى و أضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم و عاب من أصحابه بكما خرسا، و بكاء مفحمين ؛ و لكنَّ الأمرين متباينان، و الدين بمعزل عن الشعر) (٧).

في هذا النص يفرّق الناقد بين غاية الشعر من ناحية، و غاية الدين والأخلاق من ناحية أخرى. و تعدّ العبارة الأخيرة التي ختم بها رأيه خلاصة دقيقة لما بلغه الناقد من تحرّر و موضوعية. فالشعر في منظوره عمل فني خالص لا ينظر إليه إلا من خلال شكله و بنائه. أما دين الشاعر و رذائله، فأمر يتعلّق به.

و الناقد لا ينفي الأخلاق من الشعر، و لكنّه يرى أنّ الأخلاق ليست معيارا نقديا

في استعمال ألفاظهم الغريبة البعيدة عن الرصيد المشترك. و لعل رفض القاضي للغريب كان بسبب التعقيد، و الانغلاق، و التعمية، و تعطيل عملية الاتصال بين الباث والمتلقي.

و هكذا تفطّن صاحب الوساطة إلى أنّ لغة الشعر تكتسب قيمتها الفنية من الطبقة الاجتماعية التي يخاطبها الشاعر. و إلحاحه على الجانب التوسطي مردّه إلى الصراع القائم بين الطبقة الشعبية و الطبقة الأرستقراطية. فكلتا الطبقتين كانت تطلب أسلوبا بذاته لا ترضى عنه الطبقة المقابلة. و قد انعكس هذا الصراع بشكل واضح عند النقاد، فمنهم من أعجب بأبي تمام؛ لولوعه بالألفاظ المعقدة، و منهم من أعجب بالبحتري؛ لاهتمامه بالألفاظ الطيّعة الدائرة على الألسن. و كان مثل هذا الصراع بحاجة إلى (مدرسة ثالثة تقرب بين الأوساط المتنازعة و تحكم للآثار الأدبية لها أو عليها على أساس من التحليل و التعليل و دون هوى شخصي ، و تلك هي المهمة الشاقة التي أراغ لها الآمدي في المفاضلة بين الشاعرين في كل ما يتصل بشعريهما من جودة و إساءة، و مثله فعل القاضي الجرجاني في كتابه «الوساطة بين المتنبي و خصومه») [٣].

و القاضي – كما نرى – لم يضع لنا مقياسا نقديا ثابتا لمعرفة الوحشية و السوقية لما فيهما من صفة نسبية متغيّرة ليست كغيرها من صفات القبح التي تلازم الكلمة. فالحكم على ألفاظ السابقين بالوحشية أو السوقية غير صحيح؛ لأنّ الكلمة الطريفة في عصرنا قد تكون مبتذلة في عصر آخر أو العكس.

و على العموم، فإنّ ما قاله القاضي عن التوسط في اللغة يتشابه إلى حدّ كبير مع قول أرسطو: (و لابد من الاعتدال في كلّ قسم من أقسام القول، ذلك لأنّ استعمال المجازات و الكلمات الغريبة ... في غير محلّها يؤدّي إلى نفس النتيجة التي يصل إليها من يريد أن ينتج أثرا مضحكا) [٤].

و قد أثبتت الدراسات الحديثة أنّ للتواصل اللغوي بعدين، هما تواصل فوق اللغوي

و وصفه جميل في كلتا الحالتين. و إنما يكون القبح الفني في التعبير ، و في اختلال الوحدة، أو في انعدام التساوق، أو في الجري وراء بهرج التعبير الذي يضر بالشكل، إذ هو نتيجة ضعف الحدس في التصور) (١٤).

و يرى برادلي (Bradley, A) (أنّ هذه التجربة غاية في ذاتها تستحق ما يبذل فيها على وجهها، و أنّ قيمتها الشعرية هي ذلك الاستحقاق الذاتي وحده. و قد يكون للقصيدة قيمة خارجية كأن تكون وسيلة لثقافة أو دين؛ لأنّها تنقل تعليما أو ترقّق العواطف أو تجلب للشاعر شهرة... هذا كلّه جيّد، و لكن هذه القيم يجب ألا تكون ذات أثر في تقدير القيمة الشعرية للقصيدة باعتبارها تجربة خيالية، و إنما نحكم عليها من الداخل. أمّا اعتبار الغايات الخارجية فإنه يقلّل من القيمة الشعرية؛ لأنّه يخرج الشعر من دائرة وجوده الطبيعي)(١٥).

أمّا ستانلي هايمن (Atanleye. Hyman)، فيقول: (يتميّز النقد الحديث بغياب مبدأين كانا يحتلان مقاما رئيساً في الماضي كلّما جرى الحديث عن الأدب، وهما: أنّ الأدب نوع من التعليم الأخلاقي، و أنّه في أساسه نوع من اللذة أو المتعة)(١٦).

و كما رأينا فإنّ القاضي قد أسقط المبدأ الأول من حسابه، و هو ينقد منذ ما يقرب من عشرة قرون، ممّا يجعلنا نصنّفه مع مدرسة الفن للفن التي كانت تنظر إلى العمل الأدبي نظرة فنية بعيدة عن القيم الخلقية و القيود الدينية . و خلاصة ما جاءت به هذه المدرسة (أن الفن ليس وسيلة، و لكنه غاية في ذاته ، و لا يتضمن رسالة قط ، و الحرية هي الأساس فيه) (١٧).

٣/ التشكيل الفني

يطلعنا القاضي على وسيلة أخرى لتذوّق النصوص الشعرية، هي حاسّة الأذن التي يربط بينها و بين العين في تلقي المشاهد الجميلة و الانجذاب نحوها. وتنبني هذه العملية على تجسيد الصور و المعاني عن طريق الكلمات وفقا لقوله: (وإنما الكلام

نميّز به الجودة من الرداءة[٨]. ثم إنّ البحث عن الدين ينتقل بنا من الشعر إلى الشاعر، أو من الشعر إلى المعتقد، دون أن نهتم بفنية التعبير الشعري، أو صياغته التي هي أساس الحكم بالجودة. و من هذا المنطلق ليس هناك موضوعات جيّدة وموضوعات رديئة، و إنما هناك الإجادة في الصياغة الفنية باعتبار أنّ المعاني عامة بين يدي الشاعر، له أن يتناول المعاني الإيجابية (الفضائل) بقدر ما يتناول المعاني السلبية (الرذائل) . فغاية الشعر في هذه الحالة هي تحقيق المتعة الخاصة حتى لا يسمح بغلبة الغرض الأخلاقي على الوظيفة الفنية المحدّدة. و الحق أنه (ليدهشنا أن يجهر قاضي القضاة بالرأي بأن الأدب غير الدين ، و أنه إذا ورد في الأدب ما يعارض الدين ، فإن هذا لا يضير الأدب ، و لا يحط من قيمته الفنية . و مثل هذا الرأي يدل على أنّ الرجل كان جريئا يقول ما يعتقد ، و هو رأي يجبن كثيرون عن المجاهرة به حتَّى في أيامنا هذه) [٩] .

و بمثل هذا الفهم يقترب القاضي من بعض النقاد الغربيين الذين أكدوا مبدأ الفن للفن، و في مقدمتهم فيكتور هيجو (V. Hugo) القائل: (لا يملك النقد إلا النظر في جودة الأثر الأدبي أو رداءته) [١٠]. وشارل بودلير (Charles Baudelaire) القائل: (ليس للشعر غاية وراء نفسه، فإن اتّجه الشاعر نحو غاية خلقية فقد أنقص من قوته الشعريّة) [١١].

و الشعر كما يعتقد بودلير لا شأن له بالخير و الحق و الواجب و (لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق ، و إلا كان مهددا بالموت أو الخسران ، فالشعر ليس موضوعه الحقيقة ، و ليس له من موضوع سوى الشعر نفسه) [١٢]. و في هذا السياق تقول جورج صاند (George Sand) : من كان دائما أخلاقي المنزع فإنه لن يصبح فنانا) [١٣].

و يصرّح كروتشه (Croce) أن العمل الفني ينبع من الشكل، و لا عبرة فيه بالمضمون. و لذلك (لا جمال و لا قبح في موضوع الفن . فهو يصف الخير أو الشر ،

صاحبتها. و هذا الأمر يفهم من قول صاحب الوساطة: (موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق)(٢١).

فالفكرة التي يطرحها الناقد في فلسفة الشكل سليمة؛ لأنّ الصورة مهما بلغت من جودة الشكل، و استيفاء الشروط في الإعراب والأعاريض و التزام الحدود فإنها لن تصل إلى أعماق النفس، و لن يصاحبها شيء من التأثير ما دامت تخلو من المكنون الخفي المتمثل في روح الفن.

فاكتمال الشروط الخارجية في التصوير إذن لا يجعل منه فنا جيّدا بالضرورة؛ لأنّ شروط الفن الجيّد تستوفى من داخله؛ لتكون علامة على نضجه طبقا لقول القاضي: (و قد يكون الشيء متقنا محكما، و لايكون حلوا مقبولا، و يكون جيّدا وثيقا، و إن لم يكن لطيفا رشيقا. و قد تجد الصورة الحسنة و الخلقة التَّامة مقلية ممقوتة، و أخرى دونها مستحلاة موموقة؛ و لكلّ صناعة أهل يرجع إليهم في خصائصها، و يستظهر بمعرفتهم عند اشتباه أحوالها) (٢٢).

و هكذا يغدو التشكيل الفني كائنا حيّا كالإنسان الذي يصبح مجرّد عظام نخرة ولحم ميّت لا قيمة له إذا تجرّد من روحه. و من هذه الوجهة فالجمال (كامن في البواطن لا ظاهر فوق السطوح، و كأنّ إدراكه في مكامنه موكّل إلى الضمائر التي تتغلغل إلى البواطن. فالجمال إذن صلة بين بواطن الأشياء و النفس البشرية، و ليس بين سطوحها و حواس الإنسان. و كأنّ الجميل ما علق بالقلوب، و إن كان في ظاهره قبيحا) (٢٣).

و على هذا النحو يتفق القاضي مع الآمدي (في أنّ هنالك من وجوه الاستحسان للشعر ما تحيط به المعرفة و لا تؤديه الصفة ، و أنّ سبيل ذلك هو التسليم لعلماء الشعر بما يقولون) (٢٤). يقول القاضي : (و لو قيل لك : كيف صارت هذه الصورة ، و هي مقصورة عن الأولى في الإحكام و الصّنعة ، و في الترتيب و الصيغة، و فيما يجمع أوصاف الكمال ، و ينتظم أسباب الاختيار أحلى و أرشق وأحظى و أوقع ؟

أصوات محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار) [١٨].

فالناقد من خلال قوله يربط الكلام بالرسم [١٩] و يعقد مقارنة بين فن القول والفنون التشكيلية إذ إنَّ التجسيد هو أوّل خاصية مميّزة في فن التصوير. ويهدف هذا التجسيد إلى تعميق الرؤية الحسيّة للفن حتى يجعلها قرينة للتوضيح والتفسير و الإبانة.

والمعلوم أنّ الشاعر و الرسام يتفقان في تقديم المعنى بطريقة حسية، لكنهما يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها. فالشاعر يعتمد في تصويره على اللغة و التركيب و النشاط البلاغي، بينما يعتمد الرسام على المشاهد و الظلال و الأصباغ و الألوان. و في ضوء هذه المقارنة يتضح لنا أنّ الشعر و الرسم كليهما يحافظ على قانون التناسب بين عناصر المادة اللغوية و اللونية، و له القدرة على إثارة صور ذهنية لدى المتلقي تتأتّى من إتقان فعل المحاكاة.

و القول بالتصوير ليس معناه انعدام المضمون؛ لأنّ الشكل الفني المتجسّد عن طريق الأذن أو العين لا يحدث التأثير و اللذة إلاّ إذا كان نابعا من المضمون. و في هذا السياق يقول القاضي: (و أنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، و تستوفي أوصاف الكمال، و تذهب في الأنفس كلّ مذهب، و تقف من التَّمام بكلّ طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، و التئام الخلقة، و تناصف الأجزاء، و تقابل الأقسام؛ و هي أحظى بالحلاوة، و أدنى إلى القبول، و أعلق بالنَّفس، و أسرع ممازجة للقلب؛ ثم لا تعلم – و إن قاسيت و اعتبرت، و نظرت و فكرت – لهذه المزية سببا، ولما خصّت به مقتضيا) [٢٠].

يرى القاضي في هذا النص أنّ الصورة قد تكون تامة و كاملة في الصياغة، ولكنها لا تحظى بالإعجاب و القبول على حين نجد الصورة الثانية دونها في الكمال الشكلي و مع ذلك تلقى طريقها إلى القلب و تمتزج بالمشاعر، و يبدو أنّ هناك أمرا في داخل الصورة الثانية هو الذي أكسبها ذلك الامتياز و التقدير، و جعلها تتفوّق على

... أقول: إنّ التشبيه و التمثيل قد يقع تارة بالصورة و الصفة، و أخرى بالحال والطريقة؛ فإذا قال الشاعر و هو يريد إطالة وقوفه: إنّي أقف وقوف شحيح ضاع خاتمه، لم يرد التسوية بين الوقوفين في القدر و الزمان و الصورة، و إنّما يريد لأقفنّ وقوفا زائدا على القدر المعتاد خارجا عن حدّ الاعتدال، كما أنّ وقوف الشحيح يزيد على ما يعرف في أمثاله، و على ما جرت به العادة في أضرابه) [٣٠].

و الواضح من قول القاضي: أنّ التشبيه هو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها، أو الحالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال. و العلاقة الاقترانية في التشبيه قد تقوم على مشابهة حسية، أو مشابهة في الحكم و المقتضى الذهني[٣١]. و ليس من اللازم اشتراك الطرفين في الهيئة المادية ما دام للتشبيه دلالة وضعية عقلية.

غير أنّ القاضي لم يذكر شيئا عن التمثيل و لم يميّز صوره من صور التشبيه، وكأنّ التمثيل يتفق في البناء مع التشبيه، و يفسّر في نطاق تشابك الدلالات و اتصال بعضها ببعض، لكنّ عبارته المهمة تدل على أنّ المشابهة بين الطرفين سواء كانت (تقوم على أساس من الحس،أو أساس من العقل، فإنّ العلاقة التي تربط بينهما هي علاقة مقارنة أساسا، و ليست علاقة اتحاد أو تفاعل بمعنى أنّه لا يحدث - داخل التشبيه - تجاوز مفرط في دلالة الكلمات، بحيث يصبح هذا الطرف ذاك الآخر) [٣٢].

فالتشبيه بهذه الكيفية لا يتم إلاّ بعنصرين مختلفين يختصان بالاشتراك والتمايز معا. و لذلك لم يتحدّث القاضي عن مقارنة بين شيئين لا يشتركان في أيّ صفة؛ لأنّ ذلك مخلّ بوظيفة الإفهام.

و يظهر أنّ التشبيه الناجح و المصيب هو الذي يتم بين شيئين تكون عناصر الاشتراك بينهما أكثر من عناصر الاختلاف حتى يدنو من الاتحاد. و كثيرا ما احتفل أنصار عمود الشعر بالتشبيه، و جعلوه جزءاً من نظريتهم الشعرية بخلاف الاستعارة الّتي استبعدوها و أسقطوها من هذا العمود؛ لكونها تلغي الحدود و الثنائية

لأقمت السائل مقام المتعنَّت المتجانف، و رددته ردّ المستبهم الجاهل ! و لكان أقصى ما في وسعك ، و غاية ما عندك أن تقول : موقعه في القلب ألطف) [٢٥]. و أورد في ذلك قول الشافعي رضي الله عنه، و قد سئل عن مسألة : (إنّي لأجد بيانها في قلبي، ولكن ليس ينطلق به لساني) [٢٦].

و هكذا جعل القاضي للذوق المقام الأول في الحكم على التشكيل الفني . و(ضرب الأمثلة؛ ليوضح أنّ حكم الذوق المصقول المدرب لا يعلل) [٢٧] .

و للعلم، فإنّ كلام القاضي عن التشكيل لا يختلف كثيرا عن قول كروتشه (Croce) في فنّ الرسم: (قد يكون المنظر الذي تمثّله لوحة من اللوحات حبيبا إلى قلوبنا؛ لأنّه يوقظ فينا ذكريات جميلة. ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية. وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية، مع أنّ المنظر ثقيل على النفس مقيت) [٢٨].

و لعلّ اتجاه القاضي في التصوير يتعارض مع مدرسة التصوير الغربية التي تحرص على الصور و الأشكال، و تنكر قيمة الروح و المعنى. و من رواد هذه المدرسة أمي لويل (Amy Lowell) و إزراباوند (Ezra Pound) و هليدا دولتيل (Hilda,Doolittle) [٢٩].

ب- مقاييس دلالية

١/ المقارنة

يعدّ التشبيه أحسن أساليب الكلام في المقارنة، و اهتمام النقاد به يعود إلى أنّه من الأساليب البلاغية التي ضبطت ضبطا محكما. و تعود أهميته أيضا إلى ذيوعه في كلامهم العادي و أدبهم. و لعل القاضي كان محقا في عنايته بالتشبيه، وتوضيح أبعاده و رفع اللبس عن كنهه، و يظهر ذلك جيّدا في تعقيبه على قول المتنبي:

(بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها وقوف شحيح ضاع في التّرب خاتمه.

والتوازن بين الأجزاء، و التمييزات الواضحة بين الأشياء، و التدرّج المنطقي في النقلة بينها [٣٦]. و نجد هذه النظرة لدى باحثين معاصرين كثيرين، من بينهم روبارت مارتن (Robert Martin) الذي ألح في التشبيه (على المشابهة المنطقية المبنية على مقوّمات موجودة قبليا في الشيء) [٣٧] .

و يقول ميشال قالميش (Michel Galmiche) في تعريف التشبيه : (هو أداة لإلحاق شيء بشيء أحيانا ، و أداة خلق لواقع طريف أحيانا ، و هو يحتوي على كثير من مظاهر الانسجام ممّا يسمح بالتعبير عن شيء في مفاهيم شيء آخر ، و نقله من مكان إلى مكان، و من موضوع إلى موضوع) [٣٨] .

و نرى التشبيه عند ريفاتير (Riffaterre) يقوم (على مبدأ المشابهة بين حدين . فإذا لم يوجد مقوم جامع بين حدين أو عدة حدود فإن التركيب ليس فيه انسجام لتباعد الحقول)[٣٩] .

و كما يبدو ، فإن علاقة التشابه ضرورية في أيّ تشبيه مهما كان . و هذه العلاقة هي التي تخلق نوعا من الانسجام و الترابط و التلازم بين المشبه و المشبه به .

٢/ التفاعل

إذا كانت المقارنة تتطلب قيام طرفين ماثلين مستقلين يجمع بينهما التباين والائتلاف في آن واحد، فإنّ التفاعل يتطلّب قيام طرفين مستقلين غير ماثلين ينجم من انصهارهما و تفاعلهما طرف جديد. و قد سمّى القاضي هذا التفاعل بالاستعارة في قوله: (فأمّا الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، و عليها المعوّل في التوسّع والتصرّف، و بها يتوصّل إلى تزيين اللفظ، و تحسين النظم و النثر)[٤٠].

يفهم من كلام القاضي أنّ الاستعارة هي الركيزة الأساسية لشعرية النص فبها تتفاعل المعاني، و يكون التوسّع في اللغة، و ليست مجرّد نقل لفظ من أصله اللغوي وإجرائه على ما لم يوضع له لسبب المشابهة، و إنّما هي طاقة من المجاز و المحرّك

بين الأشياء. قال القاضي في ذلك: (و كانت العرب إنّما تفاضل بين الشعراء في الجودة و الحسن بشرف المعنى و صحته، و جزالة اللفظ و استقامته، و تسلّم السبق فيه لمن وصف فأصاب، و شبّه فقارب، و بده فأغزر، و لمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته؛ و لم تكن تعبأ بالتجنيس و المطابقة، و لا تحفل بالإبداع و الاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، و نظام القريض) [٣٣].

وَ فضْلُ القاضي في هذا القول أنّه جمع عناصر عمود الشعر التي كانت متناثرة في تضاعيف كتب النقد، و أوردها مرتبة ترتيبا جبريا من غير أن يبيّن موقفه من تقديم التشبيه على الاستعارة.

و لعل تقديم التشبيه على الاستعارة مردّه إلى أنّ عناصر التشبيه الأربعة واضحة و هي: المشبه، و المشبه به، وجه الشبه، و أداة التشبيه. و هذه العناصر هي التي تحقّق للتشبيه بعده الإبلاغي، و تسهّل على الباث عملية الخلق إنطلاقا من عنصرين ثابتين (هما: المشبه والمشبه به) يتخللهما عنصران فرعيان (هما: الأداة و وجه الشبه) يمكن حذفهما معا.

أمّا من جهة المتقبل، فإن الإبقاء على المشبه والمشبه به بوصفهما عنصرين بارزين يسهّل على المتقبّل تأليف وجوه العلاقة بين الطرفين الرئيسين، ويحافظ على نجاعة النص.

و المقارنة في التشبيه عند الناقد لا تتم إلا بأدوات التشبيه حتى لا تلغى الحواجز بين الحدود المتشابهة [٣٤]. و معنى هذا أنّ التشبيه لا يتم إلا بالتصاعد، و ذلك بالانتقال من الطرف الأدنى إلى الطرف الأعلى، و إلحاق الناقص بالزائد، والأقل بالأكثر [٣٥]. و يترتّب على ذلك تصوّر آخر مؤدّاه أنّ التشبيه يفيد الغيرية، ولا يفيد العينيّة، و يحدث الائتلاف بين المتباينات، و لا يحدث الاتحاد.

و قصارى القول، فإنّ ما قاله القاضي عن التشبيه (La comparaison) يتماشى كثيرا مع شعر الكلاسيكية الجديدة التي تتميّز بإيثار التشبيه، و النعوت التزيينية

و من جهة أخرى، يحاول القاضي التفريق بين الاستعارة و التشبيه لما لاحظه من خلط بينهما عند بعض الأدباء . و ممّا يؤكد ذلك قوله: (و ربما جاء من هذا الباب ما يظنُّه الناس استعارة و هو تشبيه أو مثل ؛ فقد رأيت بعض أهل الأدب ذكر أنواعا من الاستعارة عدّ فيها قول أبي نواس:

و الحبّ ظهر أنت راكبه   فإذا صرفت عنانه انصرفا

و لست أرى هذا و ما أشبهه استعارة، و إنّما معنى البيت أنّ الحبّ مثل ظهر، أو الحبّ كظهر تديره كيف شئت إذا ملكت عنانه ؛ فهو إمّا ضرب مثل أو تشبيه شيء بشيء ؛ و إنّما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، و نقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. و ملاكها تقريب الشَّبه، و مناسبة المستعار له للمستعار منه، و امتزاج اللفظ بالمعنى ؛ حتى لا يوجد بينهما منافرة، و لا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر) [٤٧].

ففي هذا النص يتعرّض الناقد إلى نوعين بلاغيين، هما: التشبيه والاستعارة. فالتشبيه علاقة تجمع بين طرفين لتقاربهما و اشتراكهما في الهيئة، أو المعنى أو الصفة على أساس حسّي أو ذهني. و تظل هذه العلاقة علاقة اقتران لا اتحاد ترتد إلى العالم الخارجي أكثر من ارتدادها إلى العالم الداخلي [٤٨].

أمّا الاستعارة، فهي تشبيه حذف أحد طرفيه عن طريق النقل أو الاستبدال (Substitution) اللغوي مع مراعاة مبدإ التناسب العقلي؛ حتى لا تتداخل الحدود بين الأطراف، و تتضح علاقة المقارنة بين المعنى الأصلي المستتر و المعنى الاستعاري الظاهر.

و أكثر من ذلك، فإنّ للغة وسائلها الخاصة للتمييز بين التشبيه والاستعارة منها الوسائط المقالية و البلاغية. فالمقالية يراد بها (أدوات التشبيه المعروفة مثل «ك» ، « كأنّ» ، «مثل» ، « شبه») [٤٩] و البلاغية يقصد بها (الاستعارة ... فالواسطة المقالية إذن تحتفظ بالفروق بين مجالين مفهومين، و إن كانت تميل إلى تأسيس نوع من

الأساسي للتحوّلات الدلالية ، (Translation) [١١] و لها وظيفة أخرى تتمثل في الزينة والزخرف اللفظي أو تحسين النموذج السابق (معنى قديم) الذي يضفي على المعنى المكشوف مسحة من الجمال و البهاء و الرونق. فهذا الفهم للاستعارة مبني – كما يبدو – على نزعتين أساسيتين : نزعة الإعلاء و نزعة التجميل.

و الذي يتبدى لنا أنّ الاستعارة صورة مقتضبة من صور التشبيه بوصفها تشبيهًا حذف منه المشبه و الأداة و وجه الشبه. و من خصائصها أنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ عن طريق الإشارة الدالة . و في ضوء هذا التصور (تتباين عبقريات الشعراء في اتساع الأفق و الرؤية الكاشفة واللمح السريع لأوجه الشبه والصلات بين الأشياء ، و لذلك قال أرسطو: «الاستعارة سمة العبقرية »)[٤٢].

و من شروطها الأساسية – كما هو الشأن في التشبيه – صفة الوضوح بحيث رفض القاضي كلّ استعارة تجاوزت الوضوح [٤٣] مثلما يظهر من قوله منتقدا أبا تمام:

(و قد كانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد، حتَّى استرسل فيه أبو تمام ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدي، و تبعه أكثر المحدثين بعده، فوقفوا عند مراتبهم من الإحسان و الإساءة، و التقصير و الإصابة... و إنّما تصح الاستعارة و تحسن على وجه من المناسبة، و طرف من الشبه و المقاربة) [٤٤].

نستشف من هذا النص أنّ القاضي و أقرانه من النقاد (كانوا يأخذون على أبي تمام إغرابه في الاستعارة، و يرون ذلك عيبا و تقصيرا . و كانوا يشترطون وضوح وجه الشبه بين المستعار و المستعار له؛ ليكون كلامه مفهوما . أمّا أبوتمام فكان يتعمّد الإيغال في الاستعارة . و يحوّم على أوجه شبه تدق و تخفى على غيره من الناس)[٤٥].

فمبدأ التناسب المنطقي الذي كان يطبّق على التشبيه نراه يطبّق أيضا على الاستعارة(حتى لا تتداخل الأشياء، و تهتز الحدود و الفواصل بين الأطراف، و تتضح النسبة و المقارنة بين المعنى الأصلي المزعوم و المعنى الاستعاري الظاهر، و تتحقق للاستعارة – في النهاية – صفتا الوضوح و التمايز) [٤٦].

لا رديفها[٥٤].

أمّا ماكس بلاك، فقد تنبّه لنظرية الاستبدال في الاستعارة التي (حلّت محلّ مجموعة من العبارات الحرفية. و قد ظلّ هذا الرأي إلى وقت حديث مقبولا عند معظم الكتاب، .. و يتلخص هذا الرأي في أنّ الاستعارة كلمة أبدلت من كلمة أخرى بسبب المشابهة أو التناسب، و بعبارة أخرى بسبب شبه في الصفات أو في العلاقات و النسب. و هذا ما يوجد في معجم أكسفورد نفسه) [٥٥].

حقا أنّ هناك اختلافا بين التشبيه القائم على اقتران وحدات مختلفة وفق منطق من التتالي و التجاور هو أقرب ما يكون إلى طبيعة المنطق السببي و بين الاستعارة القائمة على العلاقات الاستبدالية لما فيها من تماثل و تناظر و إمكان إحلال لفظة مكان أخرى؛ بغية تحوير عملية الفهم ذاتها، أو توسيع أفقها وفق منطق مغاير للمنطق السببي.

٣/ الغموض

يتمثّل الغموض عند القاضي في نوعين، النوع الأوّل يكون خفاء معانيه نتيجة تقادم العهد ببعض الكلمات و العادات اللغوية [٥٦]، و النوع الثاني يكون غموض معانيه ناجما عن خفاء مراد الشاعر في قوله، و إن كان ظاهر النسيج اللفظي (سليم النظم من التعقيد، بعيد اللفظ عن الاستكراه، لا تشكل كلّ كلمة بانفرادها على أدنى العامّة، فإذا أردت الوقوف على مراد الشاعر فمن المحال عندي، و الممتنع في رأيي أن تصل إليه) [٥٧].

و يذهب القاضي إلى أنّ ديوان الفرزدق و أبي تمام لا يخلوان من هذا التعقيد، وأنّ نسبة الغموض في شعرهما تفوق بكثير نسبة الغموض عند المتنبي و مع ذلك لم يسقط شعرهما كما نرى في قوله: (و أنت لا تجد في شعر أبي الطيب بيتا يزيد معناه على هذا الغموض، أو تتعقّد ألفاظه تعقّد أبيات الفرزدق. فأمّا ديوان أبي تمام، فهو

المعادلة المائعة، و أمّا الواسطة البلاغية، فهي تزيل الفروق بين مجالين مفهومين، وتدمج بينهما) [٥٠] .

و الحق أنّ إدراج التشبيه ضمن محور الاستعارة قد يثير شيئا من اللبس؛ لأنّ التشبيه أقرب إلى الكناية؛ لانطوائه على كثير من عناصر الاقتران، على حين أن الاستعارة تحتوي على كثير من عناصر الاختلاف. و بذلك استدرك القاضي ما فات عددا من النقاد و البلاغيين.

و لاشك أنّ الدراسة النقدية الحديثة تقوم على أساس هذا التحليل ، (فكلّما كثر التوافق صارت الصورة أقرب إلى التشبيه، و كلّما كثر الاختلاف صارت الصورة أقرب إلى الاستعارة) [٥١].

و هكذا تعد الاستعارة من مكوّنات الرسالة الشعرية الأساسية ، و هي تستعمل لأغراض كثيرة درسها بعض الباحثين، منها (الإقناع و التجميل ، و إبراز المعاني العقلية في الصورة الحسية لكمال البيان، و دفع المخاطب للانتباه للمقدمات والحجج) [٥٢] .

و خلاصة القول أنّ الخلاف القائم بين التشبيه و الاستعارة قد أكدته الدراسات الحديثة. فنرى دافيد سابير (David Sapir) مثلا ينص على (أنّ المجال هو المنطقة الواقعة بين طرفي الاستعارة اللذين يسميهما بنقطتي الانطلاق والغاية ؛ وهو الساحة التي يدور فيها جدل العلاقة، و منطقة ممارستها لفاعليتها ... و هذا يعني أنّ الاستعارة تتكوّن من طرفين ينتميان إلى عالمين مختلفين غير متطابقين، وإن كانت بينهما منطقة مشتركة تتيح لهذين العالمين التراكب(التشابه)؛ و منطقة التراكب هذه هي وحدها التي يطلق عليها اسم المجال) [٥٣]. و إذا كان المجال في الاستعارة يتكوّن من التراكب الجزئي، فإنّ المجال في التشبيه مجال مشترك يتحقق فيه شبه تطابق كلي بين طرفيه. و من هذا المنظور جعل نوثـروب فـراي (Northrop Frye) التشبيه (Comparaison) نقيض الاستعارة (Métaphore)

ويعرف هذا الغموض في الدراسات المعاصرة بالتداخل الدلالي (Emchàssement Semantique) [٦٤] على مستوى البنية السطحية (Structure de Surface) فالتركيبان (الكاف) و (لأمين) يشكلان تداخلا ذاتيا لوقوع (الكاف) داخل (لأمين) كلية.

و على أيّ حال، فإنّ القاضي يفرّق بين الغموض(Ambiguité) الذي يعود إلى المدلول بوصفه صفة خيالية تقوم في مرحلة ما قبل الصياغة اللغوية و النحوية و بين الإبهام (Obscurité) المتعلق بالدال و التركيب، و يفضل الناقد النوع الأول؛ لكونه خاصية في طبيعة التفكير الشعري، و ليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري. وقد فطن الآمدي بدوره إلى ذلك (حين اعترف بأنّ من فَضّلَ أبا تمام هم أهل المعاني وفلسفي الكلام، و من يميل إلى التدقيق . و بكلام آخر نستطيع القول إنّ شعر البحتري كان مسطحا على حين تميز شعر أبي تمام ببعد ثالث هو العمق الفكري) [٦٥].

و أهم ما يمتاز به الشعر من النثر هو الإيحاء بالإحساسات لا شرح المسائل وتقريبها إلى الأذهان، ولذلك يظهر فيه تعمّد الغموض و الإبهام و استخدام الكلمات في غير ما وضعت له. و قد لخص المؤلّف هذا المعنى قائلا: (و ليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلاّ و معناه غامض و مستتر ؛ و لولا ذلك لم تكن إلاَّ كغيرها من الشعر، و لم تفرد فيها الكتب المصنَّفة، و تشغل باستخراجها الأفكار الفارغة) [٦٦].

و للإشارة، فإنّ المواقف النقدية الحديثة بدورها تسلّم بشرعية الغموض؛ لكونه خاصية شعرية أصيلة و خاصية حداثية كبرى. فالحداثة تكمن في إبداع نص كثيف الدلالة غامض المعنى لا نصٍّ أحادي الدلالة و ثابت المعنى [٦٧].

كما أنّ النقاد الغربيين قد ألحّوا على خاصية الغموض في الخطاب الشعري مثل قول رتشارد (Richards) :(إنّ المدلول المباشر لمعظم الألفاظ و خاصة في الشعر

مشحون بهذين القسمين، و من أنصف حجزه حضور البيِّنة عن المنازعة) (٥٨).

و يشير القاضي من جهة أخرى إلى أنّ الغموض واجب الوجود في الشعر بوصفه مقوّما جوهريا و علامة طبيعية تميّز الخطاب الإنشائي بهويته المغايرة ويتخذ من أبي تمام مثالا على ذلك في قوله: (و لو كان التعقيد و غموض المعنى يسقطان شاعرا لوجب ألاَّ يرى لأبي تمام بيت واحد ؛ فإنا لا نعلم له قصيدة تسلم من بيت أو بيتين قد وفر من التعقيد حظّهما، و أفسد به لفظهما، و لذلك كثر الاختلاف في معانيه، وصار استخراجها بابا مفردا ؛ ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب، و صارت تتطارح في المجالس مطارحة أبيات المعاني، و ألغاز المعمّى ... و لسنا نريد القسم الذي خفاء معانيه و استتارها من جهة غرابة اللفظ و توحش الكلام، ومن قبل بعد العهد بالعادة و تغيّر الرسم)(٥٩).

يميل القاضي في قوله هذا إلى الغموض الصادر عن أعماق التجربة الانفعالية والحامل للدلالات الإيحائية الكثيفة، و ليس الغموض المبهم الناجم عن تعقيد الدوال في ذاتها التي هي من قبيل الألغاز و التعمية و التلاعبات اللفظية. و مثل هذا الغموض يبقى مغلقا تماما؛ لأنّ رموز دواله صارت غاية ترتجى لحد ذاتها و لا جدوى منها غير التضليل (٦٠) كقول امرئ القيس:

نطعنهم سُلْكى و مخلوجة كَرّك لأْمَين على نابلِ (٦١)

فلم يعرف هل الكاف من (كرّك) فتكون (اللأمان) مفردين، أو الكاف من (اللأمين) بمعنى (كلامين) و يكون (الكرّ) مفردا. ففي الوجه الأوّل يكون المعنى عند بعض الشراح: (يذهب الطعن فيهم و يرجع كما تردّ سهمين على رام رمى بهما) (٦٢)، و في الوجه الثاني يكون المعنى عند بعضهم: (أي كما تردّ كلامين على صاحب نبل عند أمرك بالرمي، فتقول له: « ارم، ارم ». و المعنى أننا نردّد فيهم الطّعن متداركا كما تردّد كلامك ؛ و المعنى الأوّل أولى و أصح ... و يروى (ردّ كلامين) أي كما تردّ كلاما بعد كلام على نابل، فتقول له: ارم ارم توكيدا وحثّا)(٦٣).

احتذى البحتري على مثالهم إلاّ في الاستهلال، فإنّه عني به فاتفقت له فيه محاسن؛ فأمّا أبو تمام و المتنبي فقد ذهبا في التخلّص كلّ مذهب، و اهتمّا به كلّ اهتمام، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد، و أحسن و زاد) [٧٣].

و كما يعنّ، فإنّ القاضي ينظر إلى القصيدة على أنّها عمل متكامل له بداية ووسط ونهاية. و يتكوّن هذا العمل من وحدات مميّزة هي: الاستهلال و التخلص والخاتمة[٧٤]. لكن هذه الوحدات غير مستقلة عن بعضها فلكلّ واحدة منها موضعها و ما يصلح به البدء قد لا يصلح به التخلص. و إذا اضطرّ الشاعر إلى الخروج عن الموضوع الخائض فيه عليه أن يحسن التخلّص أو الخروج بلطف حتى لا يحس المتلقي بذلك التنقل المفاجئ.

و لعلّ الناقد كان يميل إلى الوحدة المركبة لما تنطوي عليه من تعدّد و تنوّع. و التعدّد و التنوّع في منظوره لا يوجد في القصيدة البسيطة القائمة على غرض واحد و إنّما يوجد في القصيدة المركبة من غرضين فأكثر كالنسيب، و الوصف، و المدح، وما إلى ذلك. و هذا الرأي يؤكد أنّ الوحدة المركبة ليست كوحدة الجسم الحيّ أو الوحدة العضوية، بل هي وحدة التسلسل التقليدية التي يخرج فيها الشاعر من معنى إلى معنى دون إحداث نبوة و انقطاع و كأنّ القصيدة قد أفرغت إفراغا واحدا يقتضي كلّ بيت ما بعده، و يكون ما بعده متعلّقا به مفتقرا إليه.

و هكذا نجد أن القاضي (و من جرى مجراه يؤثرون الوحدة في القصيدة، و هم يرونها أكثر توافراً في شعر المحدثين منها في شعر القدماء . و لا يسع القارئ للمعلقات و الشعر الجاهلي عامة إلاّ أن يعترف أنّ الوحدة فيها أقل وضوحا منها في شعر المحدثين كأبي نواس، و أبي تمام، و البحتري ، و ابن الرومي ، و المتنبي ، وغيرهم) [٧٥] .

و ما يلفت انتباهنا في هذا الغرض هو الحرص على فهم الوحدة بوصفها وحدة عناصر ثابتة تتم النقلة فيها على أساس التسلسل المنطقي و حسن الاطراد. والتنوّع

مدلول مفعم بالالتباس) [٦٨].

و يرى بلاكمور(Blackmur, R.P) أنّ الغموض في الشعر سرّ تأثيره، على شريطة أن يكون غموضا منضبطا محدّدا) [٦٩].

و يجعل تودروف(Todorov) من النص الشعري حقلا دلاليا معقدا (ثخينا غير شفاف ، يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه ، فهو حاجز بلوري طلي صورا و نقوشا و ألوانا فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزه)[٧٠].

أمّا وليم إمبسون (William, Empson) ، فإنّه يفرّق بين الغموض الجيّد والغموض الردئ في قوله: (يكون الغموض محترما ما دام يسند تعقيد الفكر أو لطافته أو اكتنازه، أو ما دام ندحة يستغلها الأديب ليقول بسرعة ما قد فهمه القارئ. ثم هو لا يستحق الاحترام إن كان وليد ضعف أو ضحالة في الفكر، و يبهم الأمر دون داع) [٧١].

ج- مقاييس نصية

١/ تسلسل الوحدات

تتكوّن القصيدة عند القاضي من وحدات مستقلة ذات كيان ثابت و متميّز تتناسب فيما بينها تناسبا منطقيا و شكليا يتجلّى في حسن المطلع و التخلّص والاستطراد. وتشكل هذه الوحدات الثلاث وحدة القصيدة التي لها تدرّج شكلي يتخلّص فيه الشاعر من الغزل إلى المديح، و من المديح إلى الشكوى، و من الشكوى إلى الاستماحة و هكذا دواليك حتى تنتهي القصيدة. و يظل الاتصال بين هذه الأغراض اتصال التجاور[٧٢]، لا اتصال التفاعل كما نرى ذلك في قوله:(و الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال و التخلص و بعدهما الخاتمة؛ فإنّها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، و تستميلهم إلى الإصغاء، و لم تكن الأوائل تخصّها بفضل مراعاة؛ و قد

التي أتينا على ذكرها) [٧٩].

و من الواضح أنّ المأساة أو أيّ عمل درامي ناجح لابد من تتابع الأحداث فيه وتسلسل الوقائع حتى ينبني بعضها على بعض، و يؤدي كل جزء من أجزائها دوره في هذا التسلسل ليكون مقدمة لما بعده و نتيجة لما قبله.

و بعد أرسطو يأتي دور النقاد المحدثين الذين أكّدوا وحدة التنوّع في الإبداع الفني كالذي نراه في قول تينيانوف(Tynianov) :(إنّ وحدة العمل الفني ليست كيانا متناسقا مغلقا، و لكنها تكامل ديناميكي يتوفر على سيرورته الخاصة، إنّ عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساوي ... بل بعلامة التلازم و التكامل) [٨٠].

و أكّد كروتشه(Croce) بدوره وحدة العمل الفني و تركيبته القائمة على الوحدة في التنوّع[٨١].

أمّا اليزابيث درو(Elizabeth)، فيرى أنّ وحدة القصيدة تقوم على أساس تنظيم الانفعالات و إخضاع التعدّد للوحدة [٨٢].

و الوصول إلى هذا المطلب ليس سهلا على الشعراء، و إنّما يكلّفهم جهدا عميقا؛ لأنّ تنظيم الانفعالات و إخضاع التعدّد للوحدة أمر غير عادي؛ لما يتطلّب من تنظيم معقّد غاية التعقيد. فالعمل الفني كما يقول صاحبا نظرية الأدب: (ليس موضوعا بسيطا بل هو تنظيم معقّد بدرجة عالية، و ذو سمة متراكبة مع تعدّد في المعاني والعلاقات)[٨٣] .

و لاشك أنّ قيمة القصيدة ترتفع ارتفاعا مطردا مع تنوّع أغراضها شريطة أن يتم فيها مزج حقيقي. و هذا يدل على أنّ التنوّع مقياس نستطيع أن نميّز به قصيدة من قصيدة، و لكن على أساس اقترانه بمقياس آخر هو طبيعة مزج العناصر و تداخلها مع غيرها من العناصر الأخرى وفق التدرّج الزمني.

و إذا صح تشبيه عنوان القصيدة برأس الإنسان فإنّ هناك قلبها الّذي نصطلح عليه باسم البؤرة. و لا يعني ذلك أنّ ما قبلها و ما بعدها حشو يمكن الاستغناء عنه،

في القصيدة المركبة قرين الوحدة الناجحة التي تقضي على رتابة الأجزاء أو العناصر المتكرّرة داخل البناء.و تستدعي هذه الوحدة (أن يفكر الشاعر تفكيرا طويلا في منهج قصيدته، و في الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه، و في الأجزاء التي تندرج في إحداث هذا الأثر، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حيّة، ثم في الأفكار و الصور التي يشتمل عليها كلّ جزء، بحيث تتحرك به القصيدة إلى الأمام لإحداث الأثر المقصود منها، عن طريق التتابع المنطقي و تسلسل الأحداث أو الأفكار، و وحدة الطابع، و الوقوف على المنهج على هذا النحو – قبل البدء في النظم - يساعد على ابتكار الأفكار الجزئية و الصور التي تساعد على توكيد الأثر المراد) (٧٦).

و يظهر أنّ هذه الوحدة الفنية المكوّنة من البداية و الوسط و النهاية موجودة في الرسائل والخطب الموجزة (٧٧) بخلاف الخطب الطويلة التي يكثر فيها الاستطراد.

و الحديث عن الوحدة عند القاضي قد يقترب بعض الشيء ممّا كتبه أرسطو عن المأساة التي عرفها بقوله: (المأساة يجب أن تكون حكاية كاملة لا مجموعة من الأحداث العارضة، و لكيما تكون هذه الحكاية الكاملة جميلة يجب أن تكون من الطول بحيث تسمح بتقدير تنظيم الأجزاء ... و يجب أيضا في تسلسل الحوادث على هيئة مبدأ و وسط و غاية أن يقع تغير واضح في الموقف ... لقد قررنا أنّ المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم لأن الشيء يمكن أن يكون تاما دون أن يكون له مدى. و التام هو ما له بداية و وسط و نهاية) (٧٨).

فمن خلال هذا النص يتضح لنا أن المأساة هي محاكاة فعل نبيل تام له بداية ووسط و نهاية. و ينبغي أن تكون المأساة حكاية كاملة متصلة الأجزاء أو الحلقات لا مجموعة من الأحداث العارضة. كما أنّ الخرافة يجب أن يكون الفعل فيها واحدا وتاما له بداية و وسط و نهاية استنادا إلى قوله: (و الخرافات إذن إن أجيد تأليفها يجب ألاّ تبدأ و ألاّ تنتهي عند نقطة أيا كانت تتخذ اتفاقا، بل يجب أن تتفق و المبادئ

استعمال الناقد مصطلح اللفظ مقرونا بمصطلحات أخرى كالنسج والتأليف والنظم ممّا يجعل فصل اللفظ عن المعنى غير ممكن؛ لاندراج المعنى في السياق العام للقصيدة (٨٦).

و مثل هذا التصوّر نرى صداه عند كثير من النقاد الغربيين. يقول استوفر (Stover) :(يلعب الصوت في اللفظة الشعرية دورا مهما. و بذلك يتوافر في اللفظة الشعرية ثلاثة عناصر: تجربة و صورة و إيقاع. و طبيعي أنّ اللفظة تقوم بجزء فقط من هذه الثلاثة في التجربة العامة و الصورة العامة و الإيقاع العام للعمل الكامل) (٨٧).

و يرى كوهن (John Cohen): (أنّ الوزن لا يوجد إلاّ كعلاقة بين الصوت والمعنى إنّه تركيب صوتي دلالي) (٨٨).

و بهذا الفهم تبدو الكتابة الشعرية موازاة تكاملية بين المستوى الإيقاعي والمستوى الدلالي مثلما يقول بيار جيرو (P. Giraud) :(تتنامى القصيدة على خطّ مزدوج: الشكل اللغوي المعبر عن المعنى، و الشكل العروضي المعبر عن التناغم) (٨٩).

و يعتبر كولردج(Coleridge) الوزن و الموسيقى في الشعر (عنصرا ملتحما التحاما كليا بسائر العناصر الأخرى المكونة للقصيدة) (٩٠).

و في السياق ذاته يقول كروتشه (Benedetto Croce) :(إنّ الحقائق التعبيرية تتحد في المنبع الصادرة عنه، و المضمون و الصورة يتحدان في الحقيقة التعبيرية) (٩١).

٣/ التشاكل

يطلب القاضي من الشاعر أن يراعي الفروق بين الموضوعات و الأغراض التي يطرقها ليعطي كلاّ منها ما يناسبه من المفردات، و لا يتأتّى ذلك إلاّ بتدرّج الأساليب وفق إيقاعات أغراض القصيد و تقسيم الألفاظ على رتب المعاني وفقا لقوله: (و لا

و إنّما يجب أن نجعله سببا و نتيجة باعتبار أنّ الشعر نظام داخلي يتحوّل بالخيال إلى موضوع خارجي متحد وفق نظام خاص بخلاف المنطق الذي يتعامل مع مفهومات مجزأة يرتبط بعضها ببعض على أساس عقلي. فصفة الوحدة في الشعر إذن الشمول و صفتها في المنطق التجزئة.

٢/ التأليف

إنّ القول بالخصائص الوزنية أو العروضية لا يمكن أن تعتمد في تحديد شعرية النص ما دام النص خاضعا لبنيته اللغوية و نسيجه المتلائم من وزن وقافية و لفظ و معنى. و يبدو أنّ القاضي كان واعيا بهذه البنية حين قال: (و أقلّ الناس حظّا في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره و نفيه، و في استجادته و استسقاطه على سلامة الوزن، و إقامة الإعراب، و أداء اللغة. ثم كان همّه و بغيته أن يجد لفظا مروّقا، و كلاما مزوّقا؛ قد حشي تجنيسا و ترصيعا، و شحن مطابقة و بديعا، أو معنى غامضا قد تعمّق فيه مستخرجه، و تغلغل إليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، و اضطراب النَّظم، و سوء التأليف، و هلهلة النسج، و لا يقابل بين الألفاظ و معانيها، و لايسبر ما بينهما من نسب، و لا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، و لا يرى اللفظ إلاّ ما أدّى إليه المعنى، و لا الكلام إلاّ ما صوّر له الغرض) [٨٤].

عارض الناقد في هذا النص من وقف عند حدود الوزن و الإعراب و البديع والصبغ الخارجي [٨٥] و أغفل وحدة بنية النص التي على أساسها تتواشج كلّ عناصر النص. فالشكل الحقيقي للإبداع يكمن في التركيب المتآلف و التأليف المتوازن الذي يستعصى فيه التفرقة بين الشكل و اللباب، و بين الوعاء و المحتوى المشكلين في النهاية شيئا واحدا.

يتراءى من كلام القاضي أنّ مفهوم اللفظ لا يتأتّى إلاّ في مجال نسيج الخطاب الكلي، و لا يمكن أن يكون مجرّد لفظ دال معرّى من كلّ سياق. و الدليل على ذلك

المنطقي[٩٤].

و في ذلك إلغاء للنظرية القديمة التي تقول بأسبقية المعنى الثابت ثمّ يأتي المبنى تابعا له و قيمته مضافة إليه لا تغيّر من هيأة المعنى في استقلاليته و هويته القبلية. ولعلّ المأزق الذي آل إليه مثل هذا التفكير هو انشطار العملية الإبداعية وانقسامها إلى مضمون سابق و شكل لاحق.

و ليست المشاكلة جديدة كلّ الجدّة بل هي قائمة في النقد الغربي منذ القديم كما نرى في قول أرسطو: (و الأسماء المضعفة تلائم خصوصا الديثرمبوس) [٩٥] والأسماء الغريبة تناسب أشعار البطولة ، و المجازات تلائم الأوزان الإيامبية [٩٦] كذلك نستطيع في أشعار البطولة أن نستعين بكلّ التعبيرات التي نتحدّث عنها؛ أمّا في الأوزان الإيامبية فإنّنا لما كنا نحاكي فيها اللغة الدارجة قدر المستطاع، فإنّه لا تلائمها إلاّ الأسماء التي يمكن استعمالها في لغة التخاطب، أعني الأسماء الشائعة والمجازات و المحسنات) [٩٧].

و في السياق نفسه يقول هوراس: (إذا كان الدور الذي ستؤديه لا يناسبك فلسوف أضحك أو أتثاءب. الوجه الأسيف تناسبه الكلمات الحزينة، و الوجه الغاضب تلائمه الألفاظ الحانقة، و النكات تلائم الوجه المتهلل، و بدر الحكمة تتمشى مع الوجه الوقور ... فإذا كانت لغة المتكلّم غير مطابقة لحالته فإنّ روما بأسرها، راكبيها وراجليها، ستجتمع للسخرية منه) [٩٨].

و بمثل هذا الفهم لا يكون المبنى بعيدا عن المعنى، كما لا يكون للألفاظ كيان مستقل، بل كيان متصل من ناحية دلالته على معنى في داخل حركة السياق. و لولا هذا الاتصال بين المعنى و المبنى لما أمكن للشعر إحداث الأثر التخيلي المطلوب في المتلقي.

و للتذكير، فإنّ النقد الحديث لا ينظر إلى اللغة على أنّها أدوات اصطلاحية، وإنّما ينظر إليها على أنّها وسيلة من وسائل الدلالة على حقيقة الشيء مثلما يقول

آمرك بإجراء أنواع الشعر كلّه مجرى واحدا، و لا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه ؛ بل أرى لك أن تقسّم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، و لا مديحك كوعيدك، و لا هجاؤك كاستبطائك ؛ و لا هزلك بمنزلة جدّك، و لا تعريضك مثل تصريحك ؛ بل ترتّب كلاّ مرتبته و توفّيه حقّه، فتلطّف إذا تغزّلت، و تفخّم إذا افتخرت، و تتصرّف للمديح تصرّف مواقعه ؛ فإنّ المدح بالشجاعة و البأس يتميّز من المدح باللباقة و الظَّرف، و وصف الحرب و السلاح ليس كوصف المجلس و المدام؛ فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، و طريق لا يشاركه الآخر فيه) [٩٢] .

فالناقد يدعو إلى تحرّي الدقة في استعمال الألفاظ و إحلالها الموقع اللائق بها حتّى تكون مشاكلتها للمعنى مشاكلة تامة. و في ذلك تأكيد على الموسيقى الداخلية في القصيدة، و ما تستتبعها من المجانسة بين الألفاظ و المعاني، و التوافق الصوتي بين الحروف و الحركات و الكلمات.

و يمكن أن يكون للألفاظ صفات خاصة بها كما يمكن أن يكون للمعاني صفات تحدّد جودتها. غير أنّ التركيب المصوغ صياغة متناسبة هو الذي يضيف قيمة مستقلّة لا تتأتّى في كلّ عنصر على حدة. فصنعة القصيدة بهذا المنظور لا تكون مرهونة إلاّ بجودة المجانسة و النسب و الاقترانات [٩٣]. و قد لمّح القاضي إلى أنّ صوت اللفظ جزء من معناه ، و الشاعر في رأيه هو الذي يستخدم جرس الكلمات في التعبير عن أفكاره و مشاعره.

و على هذا الأساس ينبغي على الشاعر أن يعرف الرصيد اللغوي في كلّ جانب من جوانب الأشياء و خصائص مكوّنات هذا الرصيد؛ للدلالة على الزاوية الجزئية التي يريد التعبير عنها. كما يجب عليه إدراك المميّزات الصوتية و الجرسية لكلّ لفظ باعتبار أنّ صوت اللفظ جزء من معناه.

و الحق أنّ إنشائية النص لا تتحقّق إلاّ بالقدرة على تشكيل ثنائية توفيقية بين الدال و المدلول، صفتهما التلازم و التوافق (Concordance) و التناسب

الأخلاقية و الدينية، و قياسه بمقياس واحد هو مقياس الجمال الفني مجاراة لأصحاب الفن للفن.

– يطرح القاضي مسألة مهمة في فلسفة الشكل، و هي أنّ التشكيل الفني الجيّد يستوفي خصائصه من الداخل حتَّى يكون علامة على نضجه. و هو بذلك يتميّز من المدرسة التصويرية الغربية التي ألحت على الأشكال و الصور، و أهملت الروح والمعنى.

– تقوم قاعدة المقارنة (التشبيه) على الاقتراب بين طرفي الصورة؛ لاشتراكهما في معنى من المعاني، أو الصورة، أو صفة من الصفات، أو في حال و طريقة، سواء أكانت المقارنة حسيّة أم عقلية. و تبقى العلاقة بينهما علاقة اشتراك و تمايز وتقاطع دلالي (Intersection Sémantique) [١٠٢]؛لاشتراك الطرفين (المجموعتين) (أ) و (ب) في عناصر، و اختلافهما في أخرى. و ما قاله القاضي في التشبيه La Comparaison) له ما يقابله في شعر الكلاسيكية الجديدة التي تتميّز بإيثار التشبيه و النعوت التزيينية.

– تتوافر في قاعدة التفاعل (الاستعارة) إمكانية الخلط و التداخل. فإذا كانت الكاف التشبيهيّة تمنع من اقتراب الزوجين فإنّ الكاف الاستعارية تتنحى و تتركهما يتعانقان، و ذلك آت من ميل الاستعارة إلى إلغاء الحواجز بين الحدود المتشابهة بالاستغناء التام عن أداة التشبيه. فالفرق بين التشبيه و الاستعارة يماثل الفرق بين (أ + ب) و (أ ب) فالأداة في الأولى فاصل يمنع من اقتراب الزوجين، أمّا الأداة في الثانية، فقد اختفت و جعلتهما يتلاصقان. و الخلاف القائم بين التشبيه والاستعارة قد أكدته الدراسات النقدية الغربية. فالتشبيه يمثّل المحور الأفقي (Axe Horizontal)، و البعد فيه تتابعي، و الاستعارة تمثّل المحور العمودي (Axe Vertical) الاستبدالي و البعد فيها تزامني.

– يعدّ القاضي أوّل من فرّق بين الغموض(Ambiguité) و الإبهام (Obscurité).

كولردج(Coleridge) في تعريف الشعر: (إنّه أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع) [٩٩] أي إنّ لكلّ معنى بنية لغوية مخصوصة لا يمكن إحلاله في حيّز بنية مغايرة. فالعمل الفني بهذا الفهم ينبغي أن ينبع من التشاكل أو (الخاص النسبي ، و هو ما يقف عليه المرء فعلا ، و يضعه في موضعه الملائم له من عمله الفني ... و كل شيء على حسب درجته النسبية هذه) [١٠٠].

و الحديث عن المشاكلة و التوافق يلفتنا إلى الصلة الوثيقة التي تصل ما بين المعنى و المبنى، و التي تجعل اطّراد الأسلوب قرين اطّراد النظم إذ يكفل كلّ منهما الآخر أو يتكامل معه.

خاتمــة

يتراءى لنا أنّ اهتمام القاضي كان منصبا على تبيّن الوسائل التي تجعل الكلام شعريا ، و جلّها وسائل أسلوبية و دلالية و نصية يغلب عليها الطابع الوصفي. و كأنّه يهدف إلى إرساء قواعد أو مقاييس تعليميّة تضبط النص الشعري من الداخل.

و أهم ما نستنتجه من هذه المقاييس ما يلي :

- يخوض القاضي في الأساليب و الخصائص، و يصطفي منها النمط الأوسط (Médiation) الذي يرتفع عن الساقط السوقي، و ينحط عن البدويّ الوحشيّ. وحتى لا يختلّ التواصل اللغوي يجب مراعاة الرصيد المشترك(Lexique Commun) [١٠١] الموجود بين محورين متعاكسين، هما لغة البداوة و لغة التحضر.

- ينظر القاضي إلى الشعر نظرة فنية مجرّدة عمّا يحتويه من معان أخلاقية، لأنّ الشاعر مطالب بالصياغة و التعبير(Expression) و جودة التصوير و حسن الأداء (Performance) لما يتناوله من المعاني - سواء أكانت من الفضائل أم الرذائل - بغض النظر عن معتقده . و هذه النظرة توحي إلى عزل الفن الشعري عن القيم

على الصحة، و الاستقامة، و الإصابة، و المقاربة، و التلاؤم، و التناسب، و اختيار الوزن و القافية لمقتضى الحال. و من هنا كان القاضي حريصا على التعامل مع السياق بوصفه حركة على مستوى المعنى و المبنى معا. و لولا هذا الاتصال بين المعنى و المبنى لما أمكن للشعر إحداث تأثيره المطلوب في المتلقي.

و ليست المشاكلة جديدة كلّ الجدّة، بل هي قائمة في النقد الغربي القديم والحديث على السواء.

و الملاحظ أنّ النمط الأوسط يشكّل محورا أساسيا لمعظم هذه المقاييس . فلغة الشعر ينبغي أن تكون نمطا أوسط بين البداوة و الرقة، و كذلك الأمر بالنسبة للمقارنة و التفاعل و الغموض، لكنّ القاضي لم يحدّد المعايير أو القواعد التي تضبط النمط الأوسط لكلّ مسألة فنية، بل اكتفى بالقول: إنّ العبقرية هي التي تمكّن المبدع من الاهتداء إلى هذا النمط، و ذلك بخلق إبداع جديد يتلاءم مع التراث و روح العصر .

ويظهر أنّ الناقد كان يفضّل النوع الأوّل الذي يعود إلى المدلول لا إلى الدال، و يرفض النوع الثاني بوصفه صفة لغوية ترتبط بتعقيد الدوال، و تجرّد اللغة من مختلف القرائن السياقية، ممّا يجعل عملية القراءة شاقة؛ لانفتاحها على الاحتمال و التعدّد والتعمية و التجريد(Abstraction). و مثل هذا التصوّر نرى صداه عند كثير من النقاد الغربيين.

- تتم عملية التأليف الشعري في إطار واضح الحدود، و ضمن تخطيط كلّي سابق على الكتابة ، و يصبح الانسجام هو العنصر الذي يجمع بين الوحدة و التباين حتّى يصير الشكل واحدا في القصيدة. و يتمثّل الانسجام في أمرين : وحدة الشكل في مجموعه، و اختلافه في تفصيلاته. فالقصيدة مثلا تتجلّى وحدتها في كليتها معا ويتجلّى اختلاف تفصيلاتها في أنّ المقدمة(الأطلال) غير الوسط (المدح) والوسط غير النهاية (الحكمة). و الذي يلائم و يوحّد بين هذه الأجزاء المتباينة هو الانسجام. و هذه النظرة إلى القصيدة لا نجدها عند القاضي فحسب، بل نجدها عند النقاد الغربيين الذين أكّدوا وحدة التنوّع في الإبداع الفني.

- تعدّ بنية القصيدة وحدة مكوّنة من الشكل و المضمون و الإيقاع. و تتحقّق شعريتها بمقدار ما تكتسبه من خصوصية داخلية في تلاحم عناصرها الدلالية والتركيبية والإيقاعية، و تكمن جودتها في تجاوز هيمنة النزعة التجزيئية التي لا ترى الجودة إلاّ في اللفظ أو المعنى، و لا تتعداهما إلى الشعر بوصفه تأليفا و بنية أساسية للتفاضل بين الشعراء. و بدون مغالاة نقول : إنّ للنقاد الغربيين ملاحظات دقيقة فيما قاله القاضي عن التأليف و وحدة بنية النص التي على أساسها تتواشج كل عناصر النص.

- تكون براعة الصنعة في القدرة على تحقيق ثنائية توفيقية بين الشكل و المحتوى صفتهما التناسب و التوافق و الاقتران المنطقي الذي يمكن استيعابه في وضوح ويسر. فازدواجية البنية في جوهر و صورة لا تتمّ إلاّ وفق قوانين العمود الشعري الذي يلح

(٢٠) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١٢.

(٢١) السابق، ص٤١٢.

(٢٢) السابق، ص١٠٠.

(٢٣) عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، ص١٦٤.

(٢٤) محمد علي أبو حمدة : أبو القاسم الآمدي و كتابه الموازنة بين الطائيين ، ص١١٣.

(٢٥) القاضي الجرجاني : المصدر السابق ، ص ٤١٢

(٢٦) السابق ، ص ٤٣٠ . و محمد علي أبو حمدة : أبو القاسم الآمدي و كتابه الموازنة بين الطائيين، ص ١١٤.

(٢٧) محمود السمرة : المرجع السابق ، ص ١٥٢.

(٢٨) بدوي طبانة : المرجع السابق، ص١٠٧.

(٢٩) غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص٣١٧،٣١٨.

(٣٠) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤٧١.

(٣١) و في السياق ذاته يقول أبو هلال العسكري: (و التشبيه بعد ذلك في جميع الكلام يجري على وجوه منها تشبيه الشيء بالشيء صورة ... و منها تشبيه الشيء بالشيء لونا ... و منها تشبيهه به حركة ... و منها تشبيهه معنى) . انظر أبا هلال العسكري : الصناعتين، ص٢٦٧، ٢٦٨/٢٧٠.

(٣٢) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ص١٧٢.

(٣٣) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٣٣،٣٤.

(٣٤) السابق، ص٤١/٤٤٢،٤٤٣.

(٣٥) مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، ص٥٨.

(٣٦) René wellek et Austin Warren, la théorie littéraire, p275.

(٣٧) Robert Martin , Pour une logique du sens , p184

(٣٨) Michel Galmiche , Sémantique générative, p132.

(٣٩) Michael Riffaterre , Sémiotique de la Poésie , p101.

(٤٠) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٢٤٨.

(٤١) Bassam Baraké, Dictionnaire de linguistique, p205.

(٤٢) محمد علي أبو حمدة : أبو القاسم الآمدي و كتابه الموازنة بين الطائيين ، ص ٩٧.

(٤٣) و قد عضّد الآمدي موقف القاضي من الاستعارة لمّا قال : (و إنّما استعارت العرب المعنى لما ليس

الحواشي

(١) القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي و خصومه، ص١٠٠.

(٢) السابق، ص ٢٣،٢٤.

(٣) محمد علي أبو حمدة : النقد الأدبي حول أبي تمام و البحتري في القرن الرابع الهجري ، ص ٣٢، ٣٣.

(٤) أرسطوطاليس : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص٦٢.

(٥) نور الدين النيفر : فلسفة اللغة و اللسانيات، ص١٦٢،١٦٣.

(٦) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٦٣.

(٧) السابق، ص٦٤ . و محمد علي أبو حمدة : المرجع السابق ، ص ٤٩ ، ٥٠.

(٨) و قد أشار قدامة بن جعفر إلى ذلك في قوله : (إنّ المعاني كلها معرضة للشاعر، و له أن يتكلم منها فيما أحب و آثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ... و على الشاعر إذا شرع في أي معنى – كان – من الرفعة و الضّعة، و الرفث و النزاهة، و البذخ و القناعة، و المدح و غير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة). انظر قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص٦٥،٦٦.

(٩) محمود السمرة : القاضي الجرجاني الأديب الناقد ، ص ١٦٠.

(١٠) بدوي طبانة : قضايا النقد الأدبي، ص١٢٨.

(١١) إحسان عباس : فن الشعر، ص١٨١.

(١٢) Charles Baudelaire, Oeuvres , Vo.2,P466.

(١٣) إحسان عباس : المرجع السابق، ص١٨١.

(١٤) Croce Benedetto , Esthétique comme science de l'Expression et Linguistiquel Générale , traduit par Henry Bigot , p91-93

(١٥) إحسان عباس : المرجع السابق، ص١٨٢.

(١٦) ستانلي هايمن : النقد الأدبي و مدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس، ص١٦.

(١٧) Rimie Jourmont , La Culture des Idées , p131

(١٨) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١٢.

(١٩) على نحو ما نرى في قول ابن سنان الخفاجي: (إنّ الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر). انظر ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة، ص٥٤.

(٦٨) رتشاردز : العلم و الشعر، ترجمة مصطفى بدوي، ص٢٩.
(٦٩) ستانلي هايمن : المرجع السابق، جـ٢، ص٣٠.
(٧٠) Todorov Tzvetan , Littérature et Signification , p102.
(٧١) ستانلي هايمن : المرجع السابق، جـ٢، ص٥٦.
(٧٢) أو القران كما ورد في كتاب الشعر و الشعراء. انظر ابن قتيبة : الشعر و الشعراء، ص٢٥،٢٦.
(٧٣) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤٨.
(٧٤) و قد سمّى ابن قتيبة هذه الوحدات بأغراضها الشعرية في القصيدة و ليس باسم موقعها منها، و حاول أن يعقد صلات بين تلك الأغراض و يلحم بعضها في بعض، و يجعل بعضها مفضيا إلى بعض. انظر ابن قتيبة : المصدر السابق، ص١٤،١٥.
(٧٥) محمود السمرة : المرجع السابق ، ص ١٨٢.
(٧٦) غنيمي هلال : المرجع السابق، ص٣٩٤،٣٩٥.
(٧٧) و الدليل على ذلك قول ابن رشد : (و الذي يوجد منها في أشعار العرب فهي ثلاثة : الجزء الذي يجري عنده مجرى الصدر في الخطبة، و هو الّذي فيه يذكرون الديار و الآثار و يتغزلون فيه والجزء الثاني : المدح. و الجزء الثالث الذي يجري مجرى الخاتمة في الخطبة ... و يجب أن تكون خواتم الأشعار و القصائد تدل بإجمال على ما تقدّم ذكره من العوائد التي وقع المدح بها، كالحال في خواتم الخطب). انظر ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١٩٤.
(٧٨) أرسطو : المصدر السابق، ص٢٢،٢٣.
(٧٩) السابق، ص٢٣.
(٨٠) الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص٥٩.
(٨١) بنديتو كروتشيه : علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، ص٢٨،٢٩.
(٨٢) إليزابيث درو : (الشعر كيف نفهمه و نتذوقه؟) ترجمة إبراهيم محمد الشوس، ص٢٧.
(٨٣) رينيه ويليك و أوستن وارن : نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ص٢٩.
(٨٤) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١٣.
(٨٥) على نحو ما نرى عند قدامة بن جعفر الذي جعل الأديب كالجوهري و الصائغ في قوله :(إنّ مؤلّف الكلام البليغ الفصيح و اللفظ المسجّع الصحيح كناظم الجوهر المرصّع، و مركّب العقد الموشّح يعدّ أكثر أصنافه ليسهل عليه إتقان رصفه و ائتلافه). انظر قدامة بن جعفر : جواهر الألفاظ، ص٢.
(٨٦) و يعدّ الجاحظ أوَّلَ من اهتدى إلى هذه الفكرة حين أرجع استعصاء ترجمة الشعر إلى بنيته في

له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له و ملائمة لمعناه ... لأنّ للاستعارة حدّا تصلح فيه ، فإذا جاوزته فسدت و قبحت) . انظر الآمدي : الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ص٢٣٤/٢٤٢.

(٤٤) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤٢٩.

(٤٥) محمد علي أبو حمدة : أبو القاسم الآمدي و كتابه الموازنة بين الطائيين ، ص ٩٧.

(٤٦) جابر عصفور : المرجع السابق، ص٢٠٤.

(٤٧) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١.

(٤٨) R.Galisson et D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues, p536

(٤٩) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، ص٢٨.

(٥٠) السابق، ص٢٩.

(٥١) Michel de Guern , Sémantique de la métaphore , p66.

(٥٢) Roman Jakobson, Essai de linguistique générale, p240.

(٥٣) مجلة فصول (جماليات الإبداع و التغيّر الثقافي) ، م٦، ع٤، ص٨٠.

(٥٤) السابق، ص٧٩.

(٥٥) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، ص٨٤.

(٥٦) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١٧.

(٥٧) السابق، ص٤١٨.

(٥٨) السابق، ص٤١٩.

(٥٩) السابق، ص٤١٧.

(٦٠) السابق، ص٩٨.

(٦١) السابق، ص٤١٨.

(٦٢) الأصمعي : الأصمعيات، هامش ص١٢٩.

(٦٣) السابق، هامش ص١٢٩.

(٦٤) Bassam Baraké, Dictionnaire de linguistique, p69.

(٦٥) محمد علي أبو حمدة : النقد الأدبي حول أبي تمام و البحتري في القرن الرابع الهجري ، ص ٨٢.

(٦٦) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٤١٧.

(٦٧) مجلة فصول، م٤، ع٣، ص١٧٨، ١٧٩.

١- الآمدي (أبو الحسن بن بشر) : الموازنة بين أبي تمام و البحتري، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، ١٩٤٤م.
٢- ابن سنان (أبو محمد عبد الله بن محمد الخفاجي) : سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة و مطبعة محمد علي صبيح و أولاده، الأزهر، ١٩٦٩م.
٣- ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد بن إبراهيم) : عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
٤- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) : الشعر و الشعراء، مطبعة بريل، مدينة ليدن المحروسة، ١٩٠٢م.
٥- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل) : الصناعتين، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨١م.
٦- الأصمعي (أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الله) : الأصمعيات، تحقيق أحمد محمد شاكر و عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، مصر، ط٣، (د.ت).
٧- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩م.
٨- الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز) : الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي و شركاه، ط٤، ١٩٦٦م.
٩- حازم القرطاجني (أبو الحسن) : منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦م.
١٠- قدامة بن جعفر (أبو الفرج) :
- جواهر الألفاظ، مكتبة الخانجي، مصر، ط١، ١٩٣٢م.
- نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية حسين محمد إمبابي وأخوه محمد، القاهرة، ط١، (د.ت).

ثانيا: المراجع العربية

١ - إحسان عباس : فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
٢ - ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
٣- بدوي طبانة : قضايا النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، (د.ت).
٤- جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.

قوله : (و الشعر لا يستطاع أن يترجم، و لا يجوز عليه النقل، و متى حوّل تقطّع نظمه و بطل وزنه، و ذهب حسنه و سقط موضع التعجّب) . انظر الجاحظ : الحيوان، جـ١، ص٧٥.

(٨٧) عز الدين إسماعيل : المرجع السابق، ص٣٦٨.

(٨٨) John Cohen, Structure du langage poétique, p52.

(٨٩) Pierre Giraud, Essais de stylistique, p219.

(٩٠) محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، ص٢٤٦.

(٩١) عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، ص١١٨.

(٩٢) القاضي الجرجاني : المصدر السابق، ص٢٤.

(٩٣) و قد تنبّه حازم القرطاجني إلى ذلك في قوله : (و إنّما الوضع المؤثّر وضع الشيء الموضع اللائق به، و ذلك يكون بالتوافق بين الألفاظ و المعاني و الأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلّقا و مقترنا بما يجانسه و يناسبه و يلائمه من ذلك). انظر حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص١٥٣.

(٩٤) و في المضمار ذاته يقول ابن طباطبا : (فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا و أعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، و القوافي التي توافقه، و الوزن الذي يسلس له القول عليه). انظر ابن طباطبا : عيار الشعر، ص١١.

(٩٥) و هو نشيد يتغنّى به في أعياد باخوس إله الخمر. و قد نما و تطوّر حتى أصبح فنًّا شعريا قائما بذاته. انظر أرسطو طاليس : المصدر السابق، ص١.

(٩٦) و يعنى بها التراشق بالشتائم. انظر المصدر السابق، ص١٣.

(٩٧) السابق، ص٦٤.

(٩٨) هوراس : فن الشعر، ترجمة لويس عوض، ص١١٦.

(٩٩) محمد زكي العشماوي : المرجع السابق، ص٢٤٤.

(١٠٠) Diderot, Traité du Beau. Essai sur la Peinture , dans : Oeuvres , p1121-1126,1143,1144.

(١٠١) عبد السلام المسدي : قاموس اللسانيات، ص١٢١.

(١٠٢) عادل فاخوري : اللسانية التوليدية و التحويلية، ص٣٨.

مصادر البحث ومراجعه

أولا: المصادر العربية

٤- رتشاردز : العلم و الشعر، ترجمة مصطفى بدوي، الأنجلو المصرية، القاهرة، (د. ت).
٥- رينيه ويليك و أوستن وارن : نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢م.
٦- ستانلي هايمن : النقد الأدبي و مدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨١م.
٧- الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، ١٩٨٢م.
٨- هوراس : فن الشعر، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامه للتأليف و النشر، القاهرة، ١٩٧٠م.

المراجع الأجنبية

١- Bassam Baraké, Dictionnaire de linguistique, Jarrouss Press, Tripoli, Liban .
٢- Charles Baudelaire , Oeuvres , éd . de la Pléiade , Paris , 1951.
٣- Croce Benedetto , Esthétique comme science de l'Expression et Linguistique Générale , traduit par Henry Bigot , Paris , 1904 .
٤- Diderot, Traité du Beau. Essai sur la Peinture , dans : Oeuvres, éd. de la Pléiade , Paris , 1946
٥- John Cohen, Structure du langage poétique, Ed. Flammarion, Paris, 1966 .
٦- Michael Riffaterre , Sémiotique de la Poésie , éd . Seuil , Paris, 1983.
٧- Michel de Guern , Sémantique de la métaphore , paris , 1972 .
٨- Michel Galmiche , Sémantique générative , Larousse , Paris , 1975.
٩- Pierre Giraud, Essais de stylistique, Ed. Klinck siek, Paris, 1969.
١٠- René Wellek et Austin Warren, la théorie littéraire, édition du seuil, Paris, 1971.
١١- Rimie Jourmont , La Culture des Idées , Paris , 1960.
١٢- Robert Galisson et D. Coste, Dictionnaire de didactique des langues, Hachette, 1976.
١٣- Robert Martin , Pour une logique du sens , Paris , 1983.
١٤- Roman Jakobson , Essai de linguistique générale , paris, 1963.
١٥- Todorov Tzvetan , Littérature et Signification , éd . Seuil , Paris , 1968.

٥- عادل فاخوري : اللسانية التوليدية و التحويلية، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.
٦- عبد السلام المسدي : الأسلوبية و الأسلوب، دار العربية للكتاب، ١٩٨٢م.
- قاموس اللسانيات، دار العربية للكتاب، ١٩٨٤م.
٧- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة،(د.ت).
٨- غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م.
٩- مجلة فصول ، ع٣، م٤، القاهرة، ١٩٨٤م.
١٠- مجلة فصول (جماليات الإبداع و التغيّر الثقافي) ، ع٤، م٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر ١٩٨٦م.
١١- محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت، ١٩٧٩م.
١٢- محمد علي أبو حمدة : أبو القاسم الآمدي و كتابه الموازنة بين الطائيين ، دار العربية للطباعة والنشر و التوزيع ، بيروت ، ١٩٦٨م
- النقد الأدبي حول أبي تمام و البحتري في القرن الرابع الهجري، دار العربية للطباعة و النشر والتوزيع ، بيروت ، ١٩٦٩م .
١٣- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء المغرب، (د. ت).
١٤- محمود السمرة : القاضي الجرجاني الأديب الناقد ، المكتب التجاري للطباعة و التوزيع و النشر ، بيروت ، ١٩٧٩م
١٥- مصطفى ناصف :
- الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.
- نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، (د. ت).
١٦- نور الدين النيفر : فلسفة اللغة و اللسانيات، مؤسسة أبو وجدان للطبع و النشر و التوزيع، تونس، ١٩٩٣م.

ثالثا: المراجع المترجمة

١- أرسطو طاليس : فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.
٢ - إليزابيث درو : (الشعر كيف نفهمه و نتذوقه؟) ترجمة إبراهيم محمد الشوس، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م.
٣- بنديتو كروتشيه : علم الجمال، ترجمة نزيه الحكيم، المجلس الأعلى للآداب، المطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٣م.

Religious Concepts Correspondance To Rationality In Muhammad Abduh's View

Dr. Zahid khalef Rousan

Abstract

This research deals with Muhammad Abduh's attitude towards a group of religious concepts as to their analysis and explanation showing their correspondence to the rules of reason. In this sense these concepts become more factors for freedom than restrictions on man'saction Among these concepts are fate, man's voluntary actions, mono theism, polygamy, reformation of Education, civil authority in Islam and others.

Abduh's goal behind this all was the liberation of Islam from traditional burdens and superstitions, and the coordination of Islamic beliefs in the light of modern thought, siding there by reason where ever there is a problem to solve. This makes him a clear extension of the Mu'tazila school.

المفاهيم الدينية ومسايرتها لأحكام العقل
من منظور
الإمام محمد عبده

د. زاهد خلف روسان *

الملخص

يتناول هذا البحث موقف الإمام محمد عبده تجاه طائفة من المفاهيم الدينية من حيث تحليلها وتوضيحها لتظهر مسايرتها لأحكام العقل، ولتصبح عوامل على حرية الإنسان وليست قيوداً تكبّله. ومن هذه المفاهيم نذكر: القضاء والقدر، وأفعال الإنسان الاختيارية، والتوحيد، وتعدد الزوجات، وإصلاح التربية والتعليم، والسلطة المدنية في الإسلام وغيرها.

وكان يهدف محمد عبده من وراء كل ذلك، تطهير الدين الإسلامي من قيود التقليد والخرافة وتنسيق المبادىء العقائدية الإسلامية على ضوء الفكر الحديث، والانتصار دائماً لحكم العقل كلما أُشكل الأمر، مما يجعله هو ومدرسته الفلسفية امتداداً صريحاً للمعتزلة.

* *أستاذ الفلسفة المشارك- كلية الآداب- جامعة اليرموك - الأردن.*

وفق أسس العلم وحده، ووصف الآخرين بالرجعية والظلامية.

وفريق رأى الخلاص في الدين، ولكن وفق منهج عقلي كسبيل لتجديد حياة الشرق والشرقيين [٣]. وكان من هذا الفريق الإمام محمد عبده- موضوع بحثنا- الذي دعا بصوت عال إلى تحرير عقل الأمة العربية- الإسلامية من قيود التقليد والخرافة، وأثر ذلك في التنوير والنهضة اللذيّن جعلا العرب والمسلمين يتجاوزون عصورهم المظلمة إلى رحاب عصرهم الحديث. كما دعا في الوقت نفسه إلى التحرر السياسي من نفوذ الاستعمار الغربي الزاحف على المنطقة، والتصدي له عن طريق الإصلاح التربوي والتعليمي المستند إلى الدين، ولكن بعد تجديده.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما مدى مساهمة الإمام في إبراز نصرة الإسلام للعقل كي يهزم التقليد الذي قتل روح الريادة والمخاطرة والإبداع في الأمة؟

ويجيب الباحث عن هذا السؤال باستعراض المفاهيم الدينية، ومعرفة مدى مسايرتها لأحكام العقل من منظور الإمام محمد عبده.

المفاهيم الدينية ومسايرتها لأحكام العقل من منظور الإمام محمد عبده:

سار محمد عبده على نهج أستاذه جمال الدين الأفغاني (١٨٣٨م/١٢٥٤هـ- ١٨٩٧م/١٣١٤هـ) من حيث الاحتكام إلى العقل في كل خطوة يخطوها. فقد كان الأفغاني يقول بأن الدين الإسلامي يطالب المؤمنين به بأن «يأخذوا بالبرهان في أصول دينهم، وكلما خاطب خاطب العقل، وكلما حاكم حاكم إلى العقل، تنطق نصوصه بأن السعادة من نتائج العقل والبصيرة، وأن الشقاء والضلالة من لواحق الغفلة وإهمال العقل وانطفاء نور البصيرة» [٤].

وكان هذا نفسه هو الأساس الذي أقام عليه الإمام محمد عبده فكره الفلسفي، إذ كان أهم ما اهتم به هو أن يوضح العقائد الأساسية في الإسلام توضيحاً يبيّن استنادها إلى منطق العقل، فتراه في كتابه "الإسلام والنصرانية" يفصّل القول في الأصول، التي يقوم عليها الإسلام، يجعل الأصل الأول لهذا الدين هو "النظر

المقدمة

عاش محمد عبده (١٢٦٦هـ ـ /١٨٤٩م -١٣٢٣هـ /١٩٠٥م) [1] في عصر بلغت فيه الشعوب الغربية طوراً جديداً من الحياة قوامه العلم والفن والصناعة، وهدفه الفتح والسيادة والغلبة، في حين كانت بلاد الشرق وبلاد العرب، تضم شعوباً جاهلة متفرقة ضعيفة، تخضع للمستبدين وتثير طمع الفاتحين [2]. أما أن الشعوب العربية جاهلة فبسبب سيطرة الخرافة في فهم الناس للظواهر والأحداث، فضلاً عن التقيد بالنص المنقول، الذي يفرض نفسه على الدارسين فرضاً، بحيث لا يكون أمام هؤلاء الدارسين من منافذ التفكير المستقل، إلاّ أن يعلّقوا على النص بشروح، ثم على الشروح بشروح، وهلم جرا، وهكذا تحولت كتب (التوحيد) – على سبيل المثال- خلال العصر "المملوكي- العثماني" إلى "متون" و "حواشٍ" تمتلئ بالجدل اللفظي العقيم، وتغرق عقل هذه الأمة في طوفان من القصص الخرافي والإسرائيليات.

أما أنها ضعيفة فبسبب تفرّق كلمتها وظلم حكامها واضطهادهم لشعوبهم، وطغيان بعضهم على بعض، مما يعني غياب الحرية والمساواة والعدل، الأمر الذي أدى في النهاية إلى أن تكون البلاد العربية الإسلامية ساحة لمطامع الغرب من أمثال الإنجليز والفرنسيين وغيرهما.

وكانت هذه الحالة المأساوية تستدعي الاستنفار والتحدي وتجميع كل القوى والمقومات، وهكذا تدافعت إلى الساحة العربية- الإسلامية عدة طروحات من عدة علماء ومفكرين ومنظّرين:

فريق رأى الخلاص في السياسة، فثار ونادى بالوطنية حيناً، وبالقومية حيناً آخر، مستخدماً في الغالب الإسلام كمقولة ثورية. أقول ثار هذا الفريق واتهم غيره بالعمالة والخذلان والجبن.

وفريق رأى الخلاص بتقليد الغرب، فتسلم زعامة التقدم ونادى بالتطور والتجديد

في حواسنا، أي إنها تنبني على علم بما هو حادث، وما هو حادث مرتب مدبر.

إننا إذا ما خلّصنا الاعتقاد بالقضاء والقدر من شناعة الجبر، وجدناه اعتقاداً يحفز الإنسان إلى الجرأة والإقدام، ويخلق فيه الشجاعة والبسالة، إذ هو اعتقاد يطبع الأنفس على الثبات، واحتمال المكاره، ويدعوها إلى الجود والسخاء، بل يحملها على بذل الأرواح في سبيل الحق، فانظر إلى هذا الاعتقاد الواحد لو أقمناه على منطق العقل، كيف يؤدي بنا إلى حريّة في مجال العمل، على أنه إذا أسيء فهمه أدى إلى التواكل والخنوع (٧)، وهذا يعني كله الأخذ بالأسباب والتماس الوسائل ونبذ الكسل وحب الراحة. يقول محمد عبده:« إذا هاجم اليأس قلب امرئ من مطلوب يطلبه، أو قامت العقبات دون مرغوب يرغبه، قام الإيمان بالقضاء والقدر، والاعتماد على معونة صاحب الحول والقوة، يفتح له الأبواب المغلقة، ويذلل المصائب الشديدة، فيأخذ العدة من حيث أمر الله باتخاذها. فالتاجر الذي يخشى الخسران، أو تلف البضائع في البحار، أو يخاف الخطر في الأسفار، أو ما أشبه ذلك، إذا تصور أن كل شيء بقضاء وقدر، وأن الرزق مقسوم، والأجل محتوم، نهض إلى العمل، بعد أن يهيئ وسائله، ويسأل عما يجهل منها من له بها علم، ويتبع سنة الله سبحانه وتعالى في استعمال العقل وجميع وسائل قوى النفس فيما وهبت له، فيقوى بعقيدة القدر على الكسل، وينزع إلى العمل» (٨).

فالإنسان إذن في نظر محمد عبده عامل قبل كل شيء، ولا محيص له عن أن يعمل لنفسه ولغيره، ذلك لأنه غير مستقل بما يكفي لحفظ بقائه، ولا بدّ له من الاستعانة بغيره، ولن يعينه الغير حتى يرى من عمله ما يعود عليه بمنفعة ما، ولا شك أن عمل الإنسان عمل واع ، فهو يعمل بيده ولكن بتوجيه من العقل. وهكذا يؤكد الإمام أنه «لا تفاوت بين الناس إلا بتفاوت أعمالهم، ولا تفاضل إلا بتفاضلهم في عقولهم ومعارفهم، ولا يقربهم من الله إلا طهارة العقل من دنس الوهم وخلوص العمل من العوج والرياء » (٩).

العقلي"، والنظر عنده هو وسيلة الإيمان الصحيح، «فقد أقامك منه على سبيل الحجة، وقاضاك إلى العقل، ومن قاضاك إلى حاكم فقد أذعن إلى سلطته، فكيف يمكنه بعد ذلك أن يجور أو يثور عليه؟» (٥).

ثم يجعل الأصل الثاني للإسلام "تقديم العقل على ظاهر الشرع عند التعارض" وفي شرح ذلك يقول : « إنه إذا تعارض العقل والنقل، أخذ بما دلّ عليه العقل، وبقي في النقل طريقان: طريق التسليم بصحة المنقول مع الاعتراف بالعجز عن فهمه، وتفويض الأمر إلى الله في علمه، والطريق الثانية: تأويل النقل مع المحافظة على قوانين اللغة، حتى يتفق معناه مع ما أثبته العقل» (٦).

وعلى هذا النحو راح الإمام يعدّد بقية أصول الإسلام، لينتصر دائماً لحكم العقل كلما أشكل الأمر، مما يجعله هو ومدرسته الفلسفية امتداداً صريحاً للمعتزلة، ولم يقتصر الأمر عنده على ذكر مبادئ عامة، بل أخذ في مقالاته يطبق تلك المبادىء على موضوعات خاصة، كالقضاء والقدر، وأفعال الإنسان، ومسألة التوحيد، وتعدد الزوجات، وإصلاح التعليم، وغيرها.. ونشير فيما يلي إلى طريقته في التفكير ومدى مساهمته في تطبيق المنهج العقلي على تلك الموضوعات:

القضاء والقدر:

وهو جانب من العقيدة الإسلامية، كثيراً ما اتخذ حجة على تأخر المسلمين، كما أنه كثيراً ما كان مقيداً لمن أساء فهمه من المسلمين، وهكذا يبيّن محمد عبده كيف أن هذا الاعتقاد هو نفسه الاعتقاد في الرابطة السببية بين الحادثات، على أن الإنسان قد يستطيع أن يرى من الأسباب ما هو حاضر لديه، لكن قد يمتنع عليه إدراك بقية التسلسل السببي في تتابع الحوادث، وسواء أدركه أو لم يدركه، فليس في القول بقيام الرابطة السببية ما يجوز أن يكون موضع اتهام، فقوام العلم نفسه هو هذه الرابطة في وقوع الحوادث، ولا ضير علينا في أن نتصور الإرادة الإنسانية نفسها حلقة من حلقات السلسلة السببية، إذ الإرادة متوقفة على إدراكنا لما يقع مما يؤثر

يستشف من هذا القول أن الإمام يقسم الأعمال الإنسانية إلى قسمين: الأولى اختيارية خاضعة وموجّهة لإرادة الإنسان وعلمه، والثانية غير اختيارية أو إجبارية لا يعرف كنهها ولا يتحمل نتائجها، كقوله:« وقد يطلب كسب رزق فيفوته، وربما سعى إلى منجاة فسقط في مهلكة، فيعود باللائمة على نفسه إن كان لم يُحكّم النظر في تقدير فعله... وتارة يتجه إلى أمر أسمى من ذلك، إن لم يكن لتقصيره أو لمنافسة غيره دخل فيما لقي من مصير عمله)» (١٢). يقصد من وراء ذلك أن في الكون قوة أسمى من أن تحيط بها قدرته، وأن من وراء تدبيره سلطاناً لا تصل إليه سلطته، فإن كان قد هداه البرهان وتقديم الدليل إلى أن حوادث الكون بأسره مستندة إلى واجب وجود واحد، يصرّفه على مقتضى علمه وإرادته، خشع وخضع، وردّ الأمر إليه فيما لقي، ولكن مع ذلك لا ينسى نصيبه فيما بقي. بمعنى أن المؤمن كما يشهد بالدليل وبالعِيان أن قدرة مكوّن الكائنات أسمى من قوى الممكنات، يشهد كذلك بالبداهة أنه في أعماله الاختيارية، عقلية كانت أو جسمانية، قائم بتصريف ما وهب الله له من المدارك والقوى فيما خلقت لأجله (١٣).

فالإمام محمد عبده كما يعترف بعملية اختيار الإنسان لأفعاله، يعترف في الوقت نفسه بتأثير القدرة الإلهية في هذه الأفعال من أجل إنجازها، ولكنه يشدد على قدرة العقل الخالق لأفعال الإنسان والمقوّم لها، ومن أنكر دور العقل في هذه فقد أنكر دور الإيمان، ومن ثَمَّ من ينكر دور العقل فلا إرادة له ولا اختيار، يقول في هذا الصدد: «ومن أنكر شيئاً منه فقد أنكر مكان الإيمان من نفسه، وهو عقله الذي شرّفه الله بالخطاب في أوامره ونواهيه. أما البحث فيما وراء ذلك من التوفيق بين ما قام عليه الدليل من إحاطة علم الله وإرادته وقدرته، وبين ما تشهد به البداهة من علم المختار فيما وقع عليه الاختيار، فهو من طلب سرّ القدر الذي نُهينا عن الخوض فيه، واشتغال بما لا تكاد تصل العقول إليه » (١٤).كما يستبعد الإمام وجوب الإشراك في الاعتقاد بحرية اختيار الإنسان لأفعاله، وخلص إلى أن الإشراك لا يكون إلا بالاعتقاد

هكذا تناول الإمام طائفة من المفاهيم الدينية بالتوضيح الذي يجعلها حوافز إلى النشاط والعمل، فمن قبيل ذلك أيضاً فكرة التعارض الظاهري بين إرادة الله الكاملة وعلمه الكامل من جهة، وإرادة الإنسان من جهة أخرى، إذ يتساءل المتسائلون في هذا الصدد: أيجوز للإنسان حرية يفعل بها ما يريد، حين يكون الله قد علم علماً سابقاً بكل ما سيقع على طول الزمان؟ ويتصدى الإمام لهذا السؤال في كتابه " رسالة التوحيد" ليزيل عن موضوعه ما يكتنفه من غموض، حتى لا يكون سبباً في تعطيل قدرات القادرين على العمل المنتج، فيقول في فصل عنوانه " اختيار الإنسان:« إن الله هو الذي قدّر أن يجيء الإنسان مفكراً مختاراً في عمله على مقتضى فكره، وكون علم الله محيطاً بما يقع من الإنسان بإرادته، لا ينفي أن يكون الإنسان حرّاً فيما يعمل وما يدع، لأن العلم السابق بما سيقع هو كعلم صاحب القضاء في الدولة أن العمل الفلاني إذا وقع حلّت بفاعله العقوبة الفلانية، وأن ذلك ليكون معلوماً عند فرد من الناس، ومع ذلك تراه يقدم على عمله، فانكشاف الواقع للعالم لا يصبح -في نظر العقل- ملزماً ولا مانعاً» [10]. ويواصل الإمام تحليله لهذه المسألة الشائكة فيؤكد أن كون الإنسان مخيّراً لأفعاله لا ينتقص من إيمانه، لأن الطريق الصحيح في نظره هو الاستدلال، وليس الاعتقاد فقط (أي التقليد الأعمى)، فالإنسان عند الإمام مخيّر لأفعاله معتقد في الوقت نفسه بأن علم الواجب (أي الله) محيط بمدارك وأسرار وكنهات هذا الاختيار.

أفعال الإنسان:

يقول الإمام بصدد أفعال الإنسان وحرية الإرادة واختياره لأفعاله:" كما يشهد سليم العقل والحواس من نفسه أنه موجود، ولا يحتاج في ذلك إلى دليل يهديه ولا معلم يرشده، كذلك يشهد أنه مدرك لأعماله الاختيارية يزن نتائجها بعقله، ويقدرها بإرادته، ثم يصدرها بقدرة ما فيه، ويعدّ إنكار شيء من ذلك مساوياً لإنكار وجوده، في مجافاته لبداهة العقل "[11].

الألوان بعضها مع بعض، لا يختلف أحد في الحكم عليها، كما لا يختلف أحد في قبح الصورة الممثّل بها بتهشيم بعض أجزائها أو انقطاع البعض الآخر على غير نظام، وذلك كله راجع إلى أن " في الأشياء جمالاً وقبحاً " (١٧).

والجدير بالذكر هنا أن هذه النظرة الموضوعية من قبل محمد عبده، والتي ترى أن الجمال والقبح موجودان كائنان فعلاً خارج الإنسان ومشاعره، ليست النظرة الوحيدة، بل هناك في عالم الفلسفة وجهة نظر أخرى تجعل قيمة الشيء -خيراً كان أو جمالاً- مجرد شعور ذاتي عند الإنسان نحو الشيء، وليست هي بكائنة فيه، وهذه وجهة نظر الفيلسوف المصري زكي نجيب محمود (١٩٠٥-١٩٩٣م) الذي يرى أن "القيم جزء من ذات الإنسان، وأن العالم الخارج عن ذاته لا خير فيه ولا جمال، وإنما هو عالم من أشياء " (١٨).

ويذهب محمد عبده إلى أبعد من ذلك، فيرى أن الجميل لا يبقى جميلاً ولا القبيح يبقى قبيحاً، بل قد يتغيران ويتبدّلان فيصبح القبيح جميلاً، والجميل قبيحاً، وذلك و فق ما يحدثه كل منهما من أثر في حياة الإنسان. وهكذا جعل الإمام الفائدة العملية هي أساس كل حكم على الأشياء، ورهن قيمة كل شيء بنتائجه على الإنسان، لذلك يقول: «قد يجمل القبيح بجمال أثره، ويقبح الجميل بقبح ما يقترن به، فالمُرّ قبيح مستبشع، والملك الدميم المشوّه الخلقة ينبو عنه النظر، لكن أثر المرّ في معالجة المرض، وعدل الدميم في رعيته، أو إحسانه إليك في خاصة نفسك، يغيّر من حالتك النفسية عند حضور صورته، فإن جمال الأثر يلقي على صاحبه أشعة من بهائه، فلا يشعر الوجدان منه إلا بالجميل، ومثل ذلك يقال في قبح الحلو إذا أمزّ، واشمئزاز النفس من الجميل إذا ظلم وأضر» (١٩).

هذه كانت نظرته إلى الأشياء وما فيها من جمال وقبح، فكيف إذن كانت نظرته إلى الأفعال الاختيارية أو إن شئت فقل حُسن الأفعال وقبحها؟

يرى الإمام أن الأفعال الاختيارية مثلها مثل بقية الموجودات الكونية، إنما توصف

بأن لغير الله أثراً فوق ما وهبه الله من الأسباب الظاهرة، وانتهى إلى تقرير أمرين هما ركنا السعادة وقوام الأعمال البشرية:

الأول:

أن العبد يكسب بإرادته وقدرته ما هو وسيلة لسعادته، لذلك ينفي الإمام ما ينسبه الإفرنج إلى المسلمين من أن سبب انحطاطهم الحالي يرجع إلى تمكّن عقيدة القضاء والقدر فيهم، ويقول: " إنه لا يوجد مسلم في هذا الوقت من سنّي وشيعي وإسماعيلي وزيْدي ووهّابي وخارجي، يرى مذهب الجبر المحض، ويعتقد سلب الاختيار عن نفسه بالمرة، بل كلّ من هذه الطوائف المسلمة يعتقدون بأن لهم جزءاً اختيارياً في أعمالهم، ويسمى بالكسب، وهو مناط بالثواب والعقاب عند جميعهم " [١٥].

الثاني:

أن قدرة الله هي مرجع لجميع الكائنات، وأن من آثارها ما يحول بين العبد وبين إنفاذ ما يريده، وأن لا شيء سوى الله يمكن أن يمدّ العبد بالمعونة فيما لم يبلغه كسبه. جاءت الشريعة لتقرير ذلك، وتحريم أن يستعين العبد بأحد غير خالقه في توفيقه إلى إتمام عمله، بعد إحكام البصيرة فيه، وتكليفه بأن يرفع همته إلى استمداد العون منه وحده، بعد أن يكون قد أفرغ ما عنده من الجهد في تصحيح الفكر وإجادة العمل[١٦].

وبالنسبة لحُسن الأفعال وقبحها، يرى محمد عبده -على غرار المعتزلة- أن الإنسان بعقله قادر على تمييز الحسن والقبح (الخير والشر) من الأفعال بالقوة نفسها التي يستطيع بها التمييز بين الجميل من الأشياء والقبيح منها، وذلك راجع إلى أن الأفعال أو الأشياء إنما توصف كذلك؛ لأنها تحمل صفة كائنة فيها. بمعنى أن القيمة الأخلاقية أو الجمالية موضوعية، لا يتوقف وجودها على وجود الشخص الذي يراها. وهكذا يرى أن جمال ألوان الأزهار، وتنضيد أوراق النباتات والأشجار، خصوصاً إذا كانت أوضاع الزهر على أشكال تمثل الائتلاف والتناسب بين تلك

الحُسْن [٢٤] ". وهذه الفكرة تتطابق مع ما جاء به المعتزلة من أن العقل هو مصدر معرفة الحسن والقبيح الذاتييّن في الأفعال، ومصدر الأمر والنهي، أما الشرع فهو لا يثبت تحسين الأفعال أو تقبيحها، بل يخبر عنهما فقط، ويكون مطابقاً لما يقرره العقل من الأمر بالحسن والنهي عن القبح.

فكرة التوحيد:

وينتهج الإمام كذلك منهجاً عقلياً في معالجته لفكرة التوحيد، ويتضح ذلك من خلال تحديده لعلم التوحيد وغايته، حيث يقول:«الغاية من هذا العلم القيام بفرض مجمع عليه، وهو معرفة الله تعالى بصفاته الواجب ثبوتها له، مع تنزيهه عما يستحيل اتصافه به، والتصديق برسله على وجه اليقين الذي تطمئن به النفس اعتماداً على الدليل، لا استرسالاً مع التقليد، حسبما أرشدنا إليه الكتاب، فقد أمر بالنظر واستعمال العقل فيما بين أيدينا من ظواهر الكون، وما يمكن النفوذ إليه من دقائقه، تحصيلاً لليقين بما هدانا إليه، ونهانا عن التقليد بما حكي عن أحوال الأمم في الأخذ بما عليه آباؤهم... وحق ما قال، فإن التقليد كما يكون في الحق يأتي في الباطل، وكما يكون في النافع يحصل في الضار، فهو مضلة يعذر فيها الحيوان ولا تجمل بحال الإنسان» [٢٥]. ويقول أيضاً:« فالإسلام في هذه الدعوة والمطالبة بالإيمان بالله ووحدانيته لا يعتمد على شيء سوى الدليل العقلي» [٢٦].

من الواضح أن الإسلام دين توحيد، وعقيدة التوحيد هي الأساس المتين لإيمان المسلمين الذين يعتقدون أن «لا إله إلا الله وحده لا شريك». والإمام بدون شك يقرّ بوجود الله وبوحدانيته، وأن ذات الله وأفعاله واحدة، ولكن المهم في نظره، تنزيهه عن مشابهة المخلوقين ومن ثَمَّ تنقية وحدة الله من شوائب التشبيه والتجسيم وتعدد الشركاء مع الله، ولكن وفق طريق عقلاني سليم. وهكذا جاء الدين الإسلامي كما يقول " فأقام الأدلة على أن للكون خالقاً واحداً متصفاً بما دلّت عليه آثار صنعه من الصفات العلّية، كالعلم والقدرة والإرادة وغيرها، وعلى أنه لا يشبهه شيء من

بالحُسن أو القبح إمّا لوجوه تعود إليها وصفات تخصها، بمعنى أن هناك في الأفعال الخيرة صفات ذاتية تجعلها خيراً، وفي الأفعال السيئة خصائص ذاتية توجب اعتبارها شرّاً، وإما بأثرها في حياة الإنسان ومشاعره وأحاسيسه. ومن الأمثلة على الأولى أن هناك "من الأفعال الاختيارية ما هو مُعْجِب في نفسه، تجد النفس منه ما تجد من جمال الخلق، كالحركات العسكرية المنتظمة، وتقلّب المهرة من اللاعبين في الألاعيب المعروفة اليوم (بالجمناستيك)، وكإيقاعات النغمات على القوانين الموسيقية من العارف بها، و منها ما هو قبيح في نفسه، يحسّ منه ما يحسّ من رؤية الخلق المشوّه، كتخبط ضعفاء النفوس عند الجزع، وكولولة النائحات ونقّع المذعورين"[٢٠].

ومن الأمثلة على الثانية أن هناك من الأفعال الاختيارية ما هو قبيح لما يعقبه من الألم، وما هو حسن لما يجلب من اللذة أو دفع الألم، فالأول كالضرب والجرح وكل ما يؤلم من أفعال الإنسان، والثاني كالأكل على جوع والشرب على عطش. وهكذا يكون الحسن بمعنى ما يلذ، والقبيح بمعنى المؤلم، ولكن العكس قد يحدث: فهناك اللذيذ من الأفعال الاختيارية ما يقبح لشؤم عاقبته، كالإفراط في تناول الطعام والشراب، والانقطاع إلى سماع الأغاني، والجري في أعقاب الشهوات، حيث إن ذلك مفسدة للصحة، مضيعة للعقل، متلفة للمال. وهناك المؤلم من الأفعال الاختيارية ما يحسن كتجشم مشاق التعب في الأعمال لكسب الرزق، وتأمين النفس على حاجاتها في أوقات الضعف، ومجاهدة الشهوات. [٢١] والإنسان وحده بما يملك من خاصة العقل هو القادر على التمييز بين الحسن والقبيح من الأفعال الاختيارية. يقول الإمام:"فللأعمال الاختيارية، حسن وقبح في نفسها، أو باعتبار أثرها في الخاصة أوّ في العامة، والحسّ أو العقل قادر على تمييز ما حسن منها وما قبح "[٢٢]. ويقول أيضاً :"من زعم أن لا حسن ولا قبح في الأعمال على الإطلاق فقد سلب نفسه العقل"[٢٣]، أما الشرع في نظر الإمام فقد " جاء مبيّناً للواقع، فهو ليس محدث

والبصر، وهي صفات لا يمكن إقرارها بالرجوع إلى دليل العقل وحده، إلا أنها ليست مع ذلك منافية لدليل العقل [٣١].

وتطرّق الإمام إلى موضوع أفعال الله؛ للتدليل على العدل الإلهي، ذلك أن الله الحكيم العادل لا يفعل فعلاً إلا لحكمة وغاية. فبمقتضى عدله لا تصدر أفعال الله إلا على وجه الصواب والمصلحة، وبمقتضى حكمته يكون كل ما في العالم من أجل خير الإنسان. فالله يسيّر الخلق إلى غاية، وكل فعل من الله مجعول لينفع الإنسان وليس الله، لأن الله منزّه عن الانتفاع. وهكذا كتب أن " أفعال الله صادرة عن علمه وإرادته وبمحض اختياره... ولإبعاد العبث عن أفعال الله قال بأنه من القواعد الصحيحة المسلّمة عند جميع العقلاء أن أفعال العاقل تصان عن العبث، وإن كان هذا في العاقل الحادث فما ظنك بمصدر كل عقل ومنتهى الكمال في العلم والحكم؟ كلها مسلمات لا ينازع فيها أحد، فالحكمة عند الله مرادة بالفعل، مع العلم بارتباطها به، فيجب إذن الاعتقاد بأن أفعاله يستحيل أن تكون خالية من الحكمة، والحكمة يستحيل أن تكون غير مرادة، وهذا تابع لوجوب كمال الله في علمه وإرادته[٣٢] " .

وهنا نلاحظ وجهاً من التشابه بين منطق الإمام ومنطق المعتزلة، ذلك لأنه يؤكد أن من كان كاملاً فلا بدّ أن يتصف في أعماله بالعدل، أي أنه منزه عن أن يضاف إليه الظلم، لأن الظلم نقص، وهذا ما لا يجوز على موجد الكمال، وبما أن صفات الله هي عين ذاته، فالذات الإلهية كمال وعدل مطلقان، والقرآن يؤكد عدالة الله تأكيداً جازماً، وينفي عنه الظلم والشر نفياً باتاً [٣٣]. وهكذا يؤكد الإمام أن "وجوب الحكمة (وكذلك العدالة) في أفعاله تابع لوجوب الكمال في علمه وإرادته، وهو مما لا نزاع فيه بين جميع المتخالفين، وهكذا يقال في وجوب تحقيق ما وعد وأوعد له، فإنه تابع لكمال علمه وإرادته وصدقه، وهو أصدق القائلين، وما جاء في الكتاب أو السنة، مما قد يوهم خلاف ذلك يجب إرجاعه إلى بقية الآيات وسائر الآثار، حتى ينطبق

خلقه... وأن ذاته وصفاته يستحيل عليها أن تبرز في جسد أو روح أحد من العالمين»[٢٧]. أما ما ادعت إليه المشبهة من تشبيه وتجسيم يلحق ذات الله من كل وجه، فهذا يتنافى وعقيدة التوحيد وتصطدم بقوله تعالى: (قل هو الله أحد) و (ليس كمثله شيء). إن القرآن -كما يؤكد الإمام- لم يطلب التسليم بما جاء به، بل ادّعى وبرهن، وحكى مذاهب المخالفين، وردّ عليها بالحجة، وخاطب العقل، واستنهض الفكر، وعرض نظام الأكوان وما فيها من الإحكام والإتقان على أنظار العقول، وذلك من أجل الوصول إلى اليقين بصحة ما ادعاه ودعا إليه. وبالاختصار، أقام العقل حكماً فاصلاً في إقرار اليقين، وبنى أحكامه الخلقية على أسس عقلية. وهكذا «تآخي العقل والدين لأول مرة في كتاب مقدس، على لسان نبي مرسل، بتصريح لا يقبل التأويل» [٢٨] ، فتقرر لدى المسلمين أن العقل لا غنى عنه في التسليم بالكثير من المعتقدات، كوجود الله، وإرسال الرسل، وإدراك فحوى الرسالة، والتصديق بها. وتقرر لديهم أيضاً من هذه المعتقدات ما قد يعلو على الفهم، إلا أنه لا يناقض العقل.

وبالنسبة للصفات الإلهية يرى الإمام أن الله واجب الوجود، وأنه يتصف حكماً بالقدم والبقاء، وانتفاء التركيب عنه، ومن صفاته الوجودية صفات الكمال، أعني الحياة والعلم والإرادة، فضلاً عن القدرة على إفاضة هذه الكمالات على ما عداه من الموجودات» [٢٩]. ثم إن النظام والتدبير العجيبين اللذين نشاهدهما في الكون يشهدان على علمه وحكمته الفائقتين. وهذا العلم خلو من جميع أنحاء النقص الذي يعتور علم الممكنات بداعي ما يلحقها من التغير بما تفتقر إليه من الآلات. والإرادة تجب له بحكم علمه، ما دام كل ما يوجد عنه من الممكنات، فإنما يوجد وفقاً لعلمه وعلى الوجه الذي يقتضيه. إلا أن هذا المفهوم للإرادة الإلهية يتنافى مع مفهوم العامة لها وهو أن الله حرّ في الإقدام على الفعل أو الإقلاع عنه، وهذا يعارض استحالة التغير في علمه وإرادته» [٣٠] .

وثمة طائفة أخرى من الصفات التي يسندها القرآن إلى الله، كالكلام والسمع

علّقت إباحة التعدد على شرط التحقق من العدل بينهن، ويقطع بأن هذا العدل غير ميسور التحقق "كما هو مشاهد" ومن ثمّ فإن الموقف هو وجوب الاقتصار على الزوجة الواحدة، ما دام هناك ظن بعدم تحقيق هذا العدل المطلق المطلوب، فيقول:"قد أباحت الشريعة المحمدية للرجل الاقتران بأربع من النسوة، إنْ علم من نفسه القدرة على العدل بينهن، وإلا فلا يجوز الاقتران بغير واحدة، قال تعالى: (فإن خفتم أن لا تعدلوا فواحدة) [٣٦] . فإن الرجل إذا لم يستطع إعطاء كل منهن حقّها اختلّ نظام المنزل، وساءت معيشة العائلة أفبعد الوعيد الشرعي، وذلك الإلزام الدقيق الحتمي الذي لا يحتمل تأويلاً ولا تحويلاً، يجوز الجمع بين الزوجات عند توهّم عدم القدرة على العدل بين النسوة فضلاً عن تحقيقه [٣٧] . وهو يفسر آية إباحة التعدد (فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع) [٣٨] على ضوء آية (فإن خفتم)، ويرى أن " اللازم عليهم حينئذ إما الاقتصار على واحدة إذا لم يقدروا على العدل كما هو مشاهد، وإما أن يتبصروا قبل طلب التعدد في الزوجات فيما يجب عليهم شرعاً من العدل" [٣٩].

على أن أخطر ما في فكر الإمام، مما يتعلق بتعدد الزوجات، وأكثر صفحات هذا الفكر المتعلق بالأحوال الشخصية حسماً ووضوحاً وتحديداً، هي تلك الفتوى التي أجاب فيها عن مجموعة من الأسئلة تدور حول هذا الموضوع، وقد قرر فيها مبادئ أهمها:

٠١ إن نظام تعدد الزوجات، واعتبار هذا النظام، ليس قسمة أصيلة من قسمات الشرق، وليس عادة من عادات الشرقيين يتميزون بها من الغرب والغربيين، فإن بعض شعوب الشرق مثل "التبت" و "المغول" لا تعرف تعدد الزوجات، كما أن بعض فترات التاريخ قد عرفت هذا النظام عند بعض الشعوب الغربية مثل "الغولو" و"الجرمانيين" . ومن ثم فإن هذا النظام هو وليد ظروف وعوامل اقتصادية واجتماعية وحربية ، وليس خاصية للشرق والشرقيين تستعصي على العلاج والتغيير

الجميع على ما هدت إليه البدهيات السابق إيرادها، وعلى ما يليق بكمال الله، وبالغ حكمته، وجليل عظمته، والأصل الذي يرجع إليه كل وارد في هذا الباب " [٣٤].

وهكذا رأى الإمام في وعد الله بأنه العدل، فمع أنه حرّ في أفعاله إنما لا يمكن أن يصدرها إلا بحكمة يلازمها دائماً العدل الذي ينبع من ذاته في معاملته للعباد.

تعدد الزوجات:

ويمارس الإمام منهجه العقلاني المستنير في قراءة النصوص الدينية وتأويلها بحيث يجعل من هذه النصوص قوة وطاقة تساعد على تطوير المجتمعات إلى الأمام. ولعل أهم هذه النصوص تلك التي تتعلق بالأسرة وبالذات مسألة تعدد الزوجات بوصفها الشغل الشاغل الذي أقض- ولا يزال- مضاجع الأسرة العربية والإسلامية، وبوصفها من أهم القضايا التي تناضل المرأة من أجل كسبها والانتصار فيها على قيم الماضي البالية، والمقومات القائمة منذ قرون في هذا الميدان.

تطرّق الإمام إلى هذا الموضوع (تعدد الزوجات) فخلّف لنا فيه آراء إصلاحية مازلنا ننادي بتطبيقها، ولم تطبق حتى الآن، وهذه الآراء قد حسمت القضية، بموقف إسلامي مستنير، ترى تحريم تعدد الزوجات إلا في حالة الضرورة القصوى، بل وحصر هذه الضرورة في حالة واحدة هي عجز الزوجة عن الإنجاب.

وفكّر الإمام في هذا الموضوع شديد الحسم والوضوح، وذلك واضح من خلال ما كتبه عنه منذ كان رئيساً لتحرير "الوقائع المصرية" واستمرّ وفيّاً له حتى آخر حياته.

ففي سنة ١٨٨١م يدعو الإمام إلى تقييد الشهوة الجنسية في الإنسان، ويرى التزام الاختصاص بين "الزوج والزوجة" عندما يقول :" إن سعادة الإنسان في معيشته، بل صيانة وجوده في هذه الدار موقوفة على تقييد تلك الشهوة بقانون يضبط استعمالها، ويضرب لها حدوداً يقف كل شخص عندها، وتوجب الاختصاص بين الزوج والزوجة "[٣٥].

وهو عندما يعرض لرأي الشريعة الإسلامية في تعدد الزوجات، يقطع بأنها قد

يصح أن يقاس عليه التشريع، كما أن التعدد قد أصبح مصدر ضرر محقق واقع بالزوجات، وأنه يورث العداوة والبغضاء بين الأبناء والبنات مما يهز كيان الأسرة - اللبنة الأولى في المجتمع- ومن ثم فإن للحاكم -ولعالم الدين- أن يمنع تعدد الزوجات بشكل مطلق، وذلك باستثناء حالة الضرورة القصوى، مثل عقم المرأة مع رغبة الزوج في الإنجاب، الذي هو الغاية الكبرى من الزواج، عند ذلك يباح الزواج بثانية، بعد رفع الأمر إلى القضاء الذي يختص بالتحقق من قيام الضرورة، أي إن الزواج بثانية لا يباح إلا بحكم من القضاء[٤٠].

ولا يقتصر الإمام محمد عبده على معالجة قضية تعدد الزوجات بأسلوب عقلاني، بل يتعداه إلى معالجة قضايا أخرى تمس الأسرة مثل قضية تعليم المرأة وقضية تقييد طلاقها، ونحن نكتفي بمعالجة القضية الأولى كأنموذج لأسلوبه العقلي في معالجة قضايا الأسرة.

وهكذا نعتقد أن الرجل بموقفه هذا قد استخرج من القرآن الكريم، بعقله المستنير، أحكاماً هي أشبه بالثورة على ذلك الواقع المتخلف الذي عاشته المرأة المسلمة، بسبب هذا التعدد، وما زالت تعيشه حتى الآن، وهي أحكام ما زالت في انتظار المشرّع الذي يضعها في التطبيق.

إصلاح التربية والتعليم:

وتتجه أنظار الإمام كذلك إلى الإصلاح التربوي والنهضة بالتعليم من أجل اللحاق بالأمم المتقدمة وخاصة الأوروبية باعتبار أن " مفتاح التقدم -في نظره- يكمن في تبنّي العلوم الغربية والتربية الغربية.. وأن سطوة أوروبا مصدرها تفوق نظامها التعليمي وتقدمها في ميدان البحث العلمي"[٤١]، لذلك يقول وهو يحض على الاقتداء بهذه الأمم المتمدنة، للاستفادة من خبرتها ومعرفة سبب تقدمها وثروتها :" فعلينا أن ننظر إلى أحوال جيراننا من الملل والدول، وما الذي نقلهم عن حالهم الأول، وأدى بهم إلى أن صاروا أغنياء أقوياء. وها نحن بعد النظر لا نجد سبباً لترقّيهم في الثروة

والإلغاء.

٠٢ إن نشأة تعدد الزوجات قد ارتبطت بزيادة أعداد النساء على أعداد الرجال في المجتمعات الحربية القديمة، ومنها المجتمع العربي الأول.. وأن الذي أسهم في شيوع هذا النظام هم أولئك الذين امتازوا باحتكار "الرئاسة" و "الثروة" في هذه المجتمعات، فأخذوا في حيازة النساء لإشباع ما لديهم من شهوات.

٠٣ وأن الإسلام عندما ظهر قد اتخذ موقفاً إصلاحياً من نظام تعدد الزوجات، فلقد كان التعدد مباحاً بلا حدود، فجعل الإسلام له حدّاً لا يتعداه وهو أربع زوجات، وطبق هذا التحديد "بأثر رجعي" عندما جعل الذين أسلموا ولهم أكثر من هذا العدد من الزوجات يتخلون عمن زاد على الأربع، كما اشترط العدل المطلق لقيام التعدد، وليس صحيحاً ما يدّعيه بعض الباحثين الغربيين من أن الإسلام قد أقرّ نظام التعدد الجاهلي في الزوجات، وأن منشأ هذا الخطأ عند هؤلاء الباحثين أنهم قد درسوا أحوال المسلمين وواقعهم لا الإسلام وقواعده، وذلك في عصور بعُدت فيها الشقة بين نظام تعدد الزوجات عند المسلمين، والموقف الحقيقي للإسلام من هذا الموضوع.

٠٤ وأن الإسلام عندما أباح التعدد إنما كان يريد الخروج بالناس من ظلم أشد، وذلك عندما كانوا يتزوجون اليتيمات اللاتي تحت وصايتهم طمعاً في مالهن، فيهضمون حقوقهن، فقال لهم الإسلام: دونكم الأخريات فتزوجوا منهن حتى أربع، وأنه عندما أباح لهم ذلك قد اشترط لهذه الإباحة تحقق العدل المطلق بين الزوجات، فإن ظن الرجل عدم تحقق العدل المطلق وجب الاقتصار على الزوجة الواحدة، فالموقف ليس الترغيب في التعدد، بل التبغيض له.

٠٥ ثم يصل الإمام إلى السؤال الحاسم وهو: هل يجوز منع تعدد الزوجات؟ ويجيب عنه بالجواب الحاسم: نعم، لأن العدل المطلق شرط لإباحة التعدد، وتحقق هذا العدل "مفقود حتماً"، ووجود الإنسان الذي يعدل بين الزوجات هو أمر نادر، لا

فإن الشر الذي هو أحط عناصر الإنسان لا يزال يرشده ويقوده نحو اختراع أمثال هذه الآلات المهلكة لهذا النوع، فإنهم حتى الآن قد جعلوا العالم بيت نار وهم قائمون على عبادتها وخدمتها بكل جد وإخلاص، وكيف نتمكن من حفظ ملتنا ودولتنا وديننا من شر هذه النيران بدون أن يكون عندنا ما يماثلها، إن لم نقل ما يزيد عليها... لا بدّ من أن تُؤْتى البيوت من أبوابها، وتطلب المسببات من أسبابها، فلا بد من البحث عن وجوه الاكتساب من وجه الصواب، والاستضاءة بنور المعرفة» (٤٦).

وفي موضع آخر يشير الإمام إلى أنه ينبغي محاربة الكافرين، بالأدوات نفسها والوسائل التي يحاربون بها المسلمين، يقول في معرض تفسيره للآية ٢٠٠ من سورة (آل عمران) :«يأيها الذين آمنوا اصبروا وصابروا ورابطوا واتقوا الله لعلكم تفلحون» يقول:" إنه ينبغي مباراتهم (أي الأعداء) في هذا العصر، بعمل المدافع والبنادق، والسفن البحرية والبرية والهوائية، وغير ذلك من الفنون والعدد العسكرية، ويتوقف ذلك كله على البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية، فهي واجبة على المسلمين في هذا العصر، لأن الواجب من الاستعداد العسكري لا يتم إلا بها(٤٧).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا الاقتباس من العلم الأوروبي " يمكن إنجازه بدون التخلي عن الإسلام، ذلك أن الإسلام يعلّمنا على قبول جميع منتجات العقل" (٤٨)، غير أن ذلك يتطلب تغييراً في مؤسسات المجتمع الإسلامي، جميع المؤسسات وبخاصة في مدارسه إضافة إلى نظامه الشرعي وأساليب الحكم فيه. وهنا يركّز الإمام اهتمامه على الجانب التربوي التهذيبي الذي يمكن أن يشيعه العلم -بفرعيه العقلي والشرعي- في الإنسان، ذلك لأن العلم وحده غير كاف للعمل. لقد طلب الإمام وطالب علماً بمعنى التربية التي تسهم في تطبع الإنسان بملكات يفرضها الشرع ويفهمها العقل ويخضع لها. والتربية عنده تتم في ناحيتين: تربية العقول بتنقيتها من الاعتقادات الرديئة، وتربية النفوس بترويضها على الصفات الفاضلة، يقول الإمام في "الوقائع المصرية" : " من المعلوم البيّن أن الغرض الحقيقي من تأسيس المدارس

والقوة إلا ارتقاء المعارف والعلوم فيما بينهم... فإذن أول واجب علينا هو السعي بكل جد واجتهاد في نشر هذه العلوم في أوطاننا. أليس من البيّن أنه لا دين إلا بدولة، ولا دولة إلا بصولة، ولا صولة إلا بقوة، ولا قوة إلا بثروة، وليس للدولة تجارة وصناعة، وإنما ثروتها بثروة أهاليها، ولا تمكن ثروة الأهالي إلا بنشر العلوم فيما بينهم حتى يتبينوا طرق الاكتساب [٤٢].

وهكذا يجعل الإمام العلم أساساً لكل تطور ورقي اجتماعي. العلم سبب الثروات الفردية والوطنية والقومية. إنه وراء القوة والصولة التي يتحلى بها العالم الغربي. ويحاول محمد عبده أن يقرّب العلم إلى الأذهان ويحبّبه إلى النفوس، بل ويضعه في مصاف الواجب الذي لا بدّ منه، فيقول :" نحن في زمان خرج فيه العلم من الأذهان إلى الأعيان، وتنزّل من مرتبته الروحانية، وتجلى في الصورة الجسدانية... وأصبح يجول بيننا في علاه، وينادي بأرفع صوته وأعلاه، ألا من سائل فأعطيه؟ ألا من فقير فأغنيه؟ ألا من طالب سلطان فيناله؟ ألا من محارب عدوان فنحدد نصاله؟ "[٤٣]. ويضيف: نحن بحاجة " إلى علوم جديدة مفيدة، هي من لوازم حياتنا في هذه الأيام، وكافة عنا أيدي العدوان والهوان، وأساس لسعادتنا، ومعيار لثروتنا وقوّتنا، لا بدّ لنا من اكتسابها " [٤٤]، إلى أن يخلص إلى القول بـ " أن العلم نافع لنا، والجهل مهلك لأرواحنا وأبداننا، (وهي) مسألة صارت عندنا من أدق النظريات "[٤٥].

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ما العلم المطلوب الذي يقصده محمد عبده والذي ينبغي اقتباسه من أوروبا؟

لا شك أنه يقصد بذلك كل العلوم التي نتجت من نشاط أوروبا العقلي، وخصوصاً التكنولوجية منها. فهذه الأخيرة، من وجهة نظر الإمام محمد عبده، ضرورية للحفاظ على ديننا ودولتنا ضد الأعداء الطامعين في بلادنا وثرواتها، وهو يقول:"وحضرنا زمان نضطر فيه إلى المراكب المدرعة، ومدافع "المتراليوز" و"الكروب" وبنادق الإبرة، وغير ذلك من الأسلحة التي تجددت، وستجدد فيما بعد،

هو بديل عن العمل السياسي المباشر ضد سلطة الاحتلال، ذلك أن التحرر الفكري والسياسي والاجتماعي والاقتصادي وغيرها، جميعها وجوه متعددة لعملة واحدة، ولا بد لأية حركة سياسية ناجحة تتصدى لمستعمر يحتل بلادها من أن تخوض صراعها ضد هذا المستعمر على كل هذه الجبهات التي تكون جميعاً ميداناً واحداً لهذا النضال.

وهكذا إذن كان يعتقد الإمام أن التربية والتعليم كفيلة بتقديم الحلول السحرية لكل القضايا المعقدة التي كان يعاني منها مجتمعه وأمته سواء كانت على الصعيد الداخلي أو على الصعيد الخارجي.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل استطاع الإمام أن يحقق مهمته هذه؟ وهل استطاع بنظرته الأحادية الجانب أن يحلّ مشكلات بلده؛ انطلاقاً من إصلاح التربية والتعليم؟

يبدو أن الإمام لم يحقق النجاح الذي أمله في هذا الحقل التعليمي، وذلك يرجع إلى عدة أمور، لعلها أهمها:

أولاً: إن الإنجليز القائمين على شئون التعليم العام مصممون على " أن لا حقّ لأولاد الفقراء في نوع ما من التعليم... الذي تقوم به الحكومة المصرية "(٥٢) وهم لا يقيمون المدارس التي يستطيع خريجوها أن يمارسوا حرفة «يستعينون بها على معايشهم وتحصيل أرزاقهم» (٥٣) . فقد قلّت النفقات الحكومية على التعليم، وزادت مصروفاته على أولياء الأمور «إلى حد أن صارت تربية الأولاد عبئاً ثقيلاً على أوساط الناس، وإذا استمر هذا التزايد أمسى التعليم زخرفاً لا يتسنى التحلي به إلا في بيوت الأغنياء فقط» (٥٤).

ثانياً: إن فصل الإمام بين العمل السياسي والعمل التربوي وإعطائه الأولوية للجانب التربوي والتعليمي، ومن ثمّ نسيان أو تناسي الواقع الاجتماعي والاقتصادي، هو الذي أدّى به إلى هذا الفشل، خصوصاً وأن هذه العوامل جميعها -وكما ذكرنا

والمكاتب، والعناية بشأن التعليم فيها، إنما هي تربية العقول والنفوس... ومرادنا من تربية العقول إخراجها من حيّز البساطة الصرفة... وإبعادها من التصورات والاعتقادات الرديئة، إلى أن تتحلى بتصورات ومعلومات صحيحة، تحدث لها ملكة التمييز بين الخير والشر، والضار والنافع... هذا هو الركن الأول في المدارس والمكاتب. ومرادنا من تربية النفوس إيجاد الملكات والصفات الفاضلة في النفس، وترويضها عليها... حتى يكون المتحلي بها ناشئاً على ما يوافق قواعد الاجتماع البشري ولوازمه، ومتعوداً عليه، وهذا هو الركن الثاني... ولنترك البرهان على ذلك إلى علم كل إنسان به» (٤٩).

وفي الوقت الذي كانت فيه مصر تخضع للاحتلال البريطاني سنة ١٨٩٦م، وتزخر فيه بالعديد من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التي تحتاج إلى ثورة تغيّر المجتمع تغييراً جذرياً بعد أن تحرره من قوات الاحتلال وقواه، لا يرى الإمام شيئاً ينقص:«نحن في بلاد رزقها الله سعة من العيش، ومنحها خصوبة وغنى يسهلان على كل عائش فيها قطع أيام الحياة بالراحة والسعة. ولكنها ويا للأسف مُنيت مع ذلك بأشد ضروب الفقر: فقر العقول والتربية» (٥٠).

ويصل الحد بالإمام إلى أنه يفضّل العمل التربوي والتعليمي على العمل السياسي، ذلك لأن العمل التربوي يمكن أن ينجح ويثمر بعيداً عن التأثر بالعوامل السياسية وهو لذلك يعجب للنبهاء الذين لا يفرغون للتربية بدلاً من الاشتغال بالسياسة. وهنا يوجه الإمام نقده لجمال الدين الأفغاني الذي كان -في نظره- صاحب اقتدار عجيب لو صرفه ووجّهه للتعليم والتربية لأفاد الإسلام، ولكنه وجّه كل عنايته إلى السياسة فضاع استعداده لها» (٥١). ويبدو أن هذا التوجه من قبل محمد عبده إنما حصل بعد أن يئس من العمل السياسي المباشر كوسيلة لنهضة الشرق.

والحقيقة أن محمد عبده قد أخطأ عندما اعتقد أن الإصلاح عن طريق التربية

الرسول عليه السلام كان مبلّغاً ومذكّراً، لا مهيمناً ولا مسيطراً. وليس لمسلم مهما علا كعبه في الإسلام، على آخر، مهما انحطت منزلته فيه، إلا حق النصيحة والإرشاد.. فالمسلمون يتناصحون، ثم هم يقيمون أمة تدعو إلى الخير، وهم المراقبون عليها، يردونها إلى السبيل السوي إذا انحرفت عنه. وتلك الأمة ليس لها عليهم إلا الدعوة والتذكير والإنذار والتحذير، ولا يجوز لها ولا لأحد من الناس أن يتتبع عورة أحد، ولا يسوغ لقوي ولا لضعيف أن يتجسس على عقيدة أحد، وليس يجب على مسلم أن يأخذ عقيدته، أو يتلقى أصول ما يعمل به عن أحد إلا عن كتاب الله وسنة رسوله صلى الله عليه وسلم" ويتابع الإمام حديثه بالقول: «لكل مسلم أن يفهم عن الله من كتاب الله وعن رسوله من كلام رسوله، بدون توسيط أحد من سلف ولا خلف، وإنما يجب عليه قبل ذلك أن يحصل من وسائله ما يؤهله للفهم... فليس في الإسلام ما يسمى عند قوم بالسلطة الدينية بوجه من الوجوه» (٥٧) . ويقول الإمام في الرد على "هانوتو" وزير خارجية فرنسا آنذاك : " (لم يعرف المسلمون في عصر من الأعصر تلك السلطة الدينية التي كانت للبابا عند الأمم المسيحية، عندما كان يعزل الملوك، ويحرم الأمراء، ويقرر الضرائب على الممالك، ويضع لها القوانين الإلهيـــــة» (٥٨).

وإذا كانت هذه النصوص المتقدمة قد انصبت أساساً وبشكل مباشر على نفي وجود "سلطة دينية" في الإسلام، أو ما يمكن أن يسمى "رجل الدين"، فإن الإسلام يوسع نطاق هذا الفكر وذلك الموقف إلى السلطة السياسية في المجتمع الإسلامي، فيرى أن الحاكم في هذا المجتمع " هو حاكم مدني من جميع الوجوه"، وأن تنصيبه وخلعه إنما هما أمران خاضعان لرأي الأمة، وليس لحق إلهي يتمتع به هذا الحاكم بحكم الإيمان. وهو يرى أن تقرير "مدنية" السلطة السياسية في المجتمع لا تتنافى بحال من الأحوال مع وجود "الشرع" إلى جانب "الدين" في الإسلام، فيقول:" لكن الإسلام دين وشرع، فقد وضع حدوداً، ورسم حقوقاً، وليس كل معتقد في ظاهر أمره

سابقاً- هي وجوه متعددة لعملة واحدة. ومن هذه الناحية يمكن القول إن نظرة الرجل إلى هذا الموضوع كانت أقرب إلى "المثالية" منها إلى "الواقعية" أو العلمية.

ثالثاً: إن الرجل -في نظرنا- كان أهلاً لأن يحقق قسطاً كبيراً من النجاح في هذا الميدان لو أنه اتخذ طريقاً أكثر ثورية مما اتخذ، كأن يجذب إليه التيار الوطني الثوري الذي حاربه، ولكنه للأسف كان أمة وحده يريد أن يحقق كل شيء بمفرده وهذا كان خطؤه. وليس أدل على ذلك -يقول محمد عمارة: "من أن الجوانب الإيجابية في فكر هذا الرجل لا يستطيع أن يحققها إلا مجتمع ثوري يتبناها فيه ويدافع عنها رجال ثوار... فليس غير المجتمع الثوري، وليس سوى الرجال الثوار من يستطيعون تطبيق الإصلاحات العميقة الجذور التي أراد الأستاذ الإمام تحقيقها في حياة الشرق وعقول الشرقيين. وخطأ الرجل... أنه قد حدد أهدافاً كبرى، ثم اتخذ لتحقيقها وسائل لا تستطيع أن تنهض بحمل عبء التطبيق لهذه الأهداف " (٥٥).

السلطة المدنية في الإسلام:

يرفض الإمام ابتداءً أن يكون الدين الإسلامي نصيراً لقيام سلطة دينية في المجتمع في أي شكل من الأشكال وبأي وجه من الوجوه، ويقيم على ذلك الحجج والبراهين، فهو يقول: «ليس في الإسلام سلطة دينية، سوى سلطة الموعظة الحسنة، والدعوة إلى الخير، والتنفير عن الشر، وهي سلطة خوّلها الله لأدنى المسلمين، يقرع بها أنف أعلاهم، كما خوّلها لأعلاهم يتناول بها من أدناهم» (٥٦). بل يذهب إلى ما هو أبعد من هذا، فيرى أن من المهام الرئيسة التي جاء بها الإسلام ونهض بها في المجتمع الذي ظهر فيه، والتي تعتبر أصلاً من أصوله، هي قلب السلطة الدينية واقتلاعها من الجذور، فيقول في الأصل الخامس للإسلام:" أصل من أصول الإسلام قلب السلطة الدينية والإتيان عليها من أساسها. هدم الإسلام بناء تلك السلطة ومحا أثرها، حتى لم يبق لها عند الجمهور من أهله اسم ولا رسم. لم يدع الإسلام لأحد بعد الله ورسوله سلطاناً على عقيدة أحد ولا سيطرة على إيمانه. على أن

وهو يرى أن منبت هذه القضية، قضية توحيد السلطة السياسية والدينية، إنما هو الدين المسيحي، الذي جعل ذلك أصلاً من أصوله، بينما يقف الإسلام ضد هذا التوحيد والجمع بين السلطتين، فيقول :«إن الجمع بين السلطتين السياسية والدينية في نظام واحد، هو الذي يعمل الباباوات وعمالهم من رجال "الكثلكة" على إرجاعه، لأنه أصل من أصول الديانة المسيحية عندهم، وإن كان ينكر وحدة السلطة الدينية والمدنية من لا يدين بدينهم"[٦٢].

ولا ينسى الإمام أن يلتفت إلى أحداث التاريخ الإسلامي ليقيّمها بهذا المعيار، فيصف الفتوحات الإسلامية بأنها أعمال سياسية حربية تتعلق بضرورات الملك ومقتضيات السياسة، ومن ثم فهي ليست بالحروب "الدينية"، فلقد "أشهر المسلمون سيوفهم دفاعاً عن أنفسهم وكفّاً للعدوان عنهم، ثم كان الافتتاح بعد ذلك من ضرورة الملك "[٦٣]. وهذا ينطبق على الحروب التي دارت بين الفرق الإسلامية، فهي لم تكن حروب "عقيدة دينية" وإنما كانت حروباً "سياسية"، فنحن نعرف " بحروب الخوارج، كما وقع من القرامطة وغيرهم، وهذه الحروب لم يكن مثيرها الخلاف في العقائد، وإنما أشعلتها الآراء السياسية في طريقة حكم الأمة، ولم يقتتل هؤلاء مع الخلفاء لأجل أن ينصروا عقيدة، ولكن لأجل أن يغيّروا شكل حكومة. وما كان من حرب الأمويين والهاشميين فهو حرب على الخلافة، وهي بالسياسة أشبه، بل هي أصل السياسة "[٦٤].

وهذا الموقف الذي تبناه محمد عبده ضد وجود سلطة دينية في الإسلام، ونفي هذه الصبغة عن كل مؤسسات الحكم في المجتمع الإسلامي، ومن ثمّ رفض الدعاوى التي تودّ أن تستعير من المسيحية الجمع بين السلطتين الدينية والمدنية بحجة أن لذلك الجمع صلة بتعاليم الإسلام، هذا الموقف من قبل الإمام يدل على إيمانه بمدنية السلطة في المجتمع، ومدنية مؤسسات هذا المجتمع. ويذهب به الحد إلى اتخاذ الطابع القومي المدني، الذي لا يفرق بين المواطنين بسبب الاعتقاد الديني،

بحكم يجري عليه في عمله. فقد يغلب الهوى، وتتحكم الشهوة، فيغمط الحق، ويتعدى المعتدي الحد. فلا تكمل الحكمة من تشريع الأحكام إلا إذا وجدت قوة لإقامة الحدود، وتنفيذ حكم القاضي بالحق، وصون نظام الجماعة، وتلك القوة لا يجوز أن تكون فوضى في عدد كثير، فلا بد أن تكون في واحد، وهو السلطان أو الخليفة... فالأمة أو نائب الأمة، هو الذي ينصبه، والأمة هي صاحبة الحق في السيطرة عليه، وهي التي تخلعه متى رأت ذلك من مصلحتها، فهو حاكم مدني من جميع الوجوه "(٥٩).

كما ينفي الإمام عن الخلافة أي حق إلهي، ومن ثَمَّ لا يجوز لصحيح النظر أن يخلط الخليفة عند المسلمين بما يسميه الإفرنج "تيوكراتيك" أي سلطان إلهي، " فإن ذلك عندهم هو الذي ينفرد بتلقي الشريعة عن الله، وله حق الأثرة بالتشريع، وله في رقاب الناس حق الطاعة، لا بالبيعة، وما تقتضيه من العدل وحماية الحوزة، بل بمقتضى الإيمان. فليس للمؤمن ما دام مؤمناً أن يخالفه، وإن اعتقد أنه عدو لدين الله وشهدت عيناه من أعماله ما لا ينطبق على ما يعرفه من شرائعه، لأن عمل صاحب السلطان الديني وقوله في أي مظهر ظهرا: هما دين وشرع"(٦٠).

وهو لا ينفي وجود السلطان الديني والسلطة الدينية عن القيادة السياسية العليا للمجتمع فحسب، بل ينفي اعتراف الإسلام بها أو إقراره لها بالنسبة لأية مؤسسة من المؤسسات التي تمارس سلطة من السلطات في مجتمع المسلمين، مثل المؤسسات التي تتولى "القضاء" أو "الإفتاء" أو قيادة "علماء الدين" (شيخ الإسلام)، لذلك يقول:" يقولون: إن لم يكن للخليفة ذلك السلطان الديني أفلا يكون للقاضي أو للمفتي أو لشيخ الإسلام؟ وأقول: إن الإسلام لم يجعل لهؤلاء أدنى سلطة على العقائد وتقرير الأحكام، وكل سلطة تناولها واحد من هؤلاء فهي سلطة مدنية قررها الشرع الإسلامي، ولا يسوغ لواحد منهم أن يدعي حق السيطرة على إيمان أحد أو عبادته لربه، أو ينازعه في طريق نظره "(٦١).

ومصدر هذه النعمة هو الله، ولا يصح ذلك إلا إذا كان سبحانه مصدر كل نعمة في الكون تستوجب الحمد، ومنها نعمة الخلق والإيجاد والتربية والتنمية. فلفظ (رب العالمين) ليس معناه المالك والسيد فقط، بل فيه معنى التربية، والإنماء.

ويستكمل "التوحيد" معناه في الآية الآية من سورة الفاتحة، وهي قوله تعالى: (إياك نعبد وإياك نستعين)، فاجتث بذلك جذور الشرك والوثنية التي كانت فاشية في جميع الأمم، وهي اتخاذ أولياء من دون الله، يستعان بهم على قضاء الحوائج في الدنيا، ويتقرب بهم إلى الله زلفى (٧٠).

- وفي تفسيره لآية (وأنزل الفرقان) من سورة آل عمران الآتية الرابعة، يقول: إن الفرقان هو "العقل" الذي به تكون التفرقة بين الحق والباطل، وأن الله هو الذي وهب العقل للبشر ليفرقوا به بين الحق والباطل(٧١). وهذا التفسير يخالف ما جاء به تفسير البيضاوي الذي قال في تفسيره للآية المذكورة (وأنزل الفرقان): إنه يريد به جنس الكتب الإلهية، فإنها فارقة بين الحق والباطل (٧٢).

ونحن نكتفي بما عالجناه من المفاهيم السابقة، ذلك لأن العبرة ليست في الكم بقدر ما هو ممارسة وتطبيق للمنهج العقلاني على المفاهيم الدينية، وكان محمد عبده يهدف من وراء منهجه الإصلاحي:

١. تطهير الإسلام من العادات والتأثيرات الفاسدة..
٢. إصلاح التعليم العالي الإسلامي.
٣. تنسيق المبادئ العقائدية الإسلامية على ضوء الفكر الحديث.
٤. الدفاع عن الإسلام ضد المؤثرات الأوروبية والهجمات المسيحية (٧٣).

نستخلص من كل ما سبق أن الإمام محمد عبده انتهج أسلوباً عقلانياً في معالجته للمفاهيم الدينية، وهذا يُعدّ ثورة في عصر كان الإيمان بالدين الإسلامي يتم عن طريق التقليد. ففي نظره أن الكون جميعه هو صحيفة العقل، ومن حقّه أن يطالعها ويرى فيها ما يراه دون أن يكون في ذلك مخالفة للدين، بل إن الدين -كما يرى- يكمل

أساساً وصيغة لنظام الحكم في البلاد. وفيما يلي نص ذو أهمية كبيرة يبيّن مدى موقف الإمام من الطابع القومي للسلطة في البلاد. تقول المادة الخامسة من برنامج الحزب الوطني المصري الذي صاغه الإمام في سنة ١٨٨٨م بالتعاون مع زملائه من علماء الأزهر: "الحزب الوطني حزب سياسي لا ديني، فإنه مؤلف من رجال مختلفي العقيدة والمذهب، وجميع النصارى واليهود، وكل من يحرث أرض مصر، ويتكلم بلغتها منضمّ إليه، لأنه لا ينظر لاختلاف المعتقدات، ويعلم أن الجميع إخوان، وأن حقوقهم في السياسة والشرائع متساوية، وهذا مسلّم به عند أخص مشايخ الأزهر الذين يعضدون هذا الحزب ويعتقدون أن الشريعة المحمدية الحقة تنهى عن البغضاء، وتعتبر الناس في المعاملة سواء... "[٦٥].

ولا يقتصر محمد عبده على معالجة المفاهيم الدينية السالفة الذكر من منظور عقلي، بل يتناول كذلك مفاهيم أخرى: كالمعجزة التي يعتبرها " ليست من نوع المستحيل عقلاً "[٦٦]، ذلك أن " واضع الناموس (الذي) هو موجد الكائنات، فليس من المحال عليه، أن يضع نواميس خاصة بخوارق العادات، غاية ما في الأمر أننا لا نعرفها، ولكننا نرى أثرها على يد من اختصه الله بفضل من عنده "[٦٧]. وكذلك النبوة، فبإمكان العقل أيضاً -كما يرى الإمام- أن يثبت وجود الأنبياء وأن يدلنا على النبي الحقيقي، وأن يثبت بشكل خاص أن محمداً نبي حقيقي [٦٨] . وقُل مثل ذلك في بقية المفاهيم الدينية كالاعتقاد في الأولياء، وإمكان الوحي، ووقوع الكرامات إلخ...)[٦٩].

ومما يجدر ذكره هنا أن هذا المنهج العقلي عند الأستاذ الإمام يظهر واضحاً ليس فقط في "رسالة التوحيد" أو "الإسلام والنصرانية" اللذين اعتمد عليهما الباحث، بل وأيضاً في تفسيره للقرآن الكريم. ونورد فيما يلي أمثلة على ذلك:

– ففي تفسيره لسورة الفاتحة يشير الإمام إلى أن "التوحيد" بارز في قوله تعالى (الحمد لله رب العالمين). ومعنى هذه الآية أن كل حمد وثناء إنما يصدر عن نعمة ما،

الحواشي

١- حول حياة الإمام محمد عبده ونشأته، انظر المراجع الآتية:

- عمارة، محمد. الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، ط٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج١، ١٩٧٩، ص ١٧-٩٩.
- أمين، عثمان. محمد عبده، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٤م، ص ٤-٣٧.
- عبد الرازق، مصطفى. محمد عبده. القاهرة: دار المعارف ١٩٤٤م، ص ١١-٤٦.
- أمين، أحمد. زعماء الإصلاح في العصر الحديث. بيروت: دار الكتاب العربي، بلا تاريخ، ص٢٨٠-٣٣٧.
- آدمس، تشارلز. الإسلام والتجديد في مصر، نقله إلى العربية عباس محمود العقاد، القاهرة: لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية، ١٩٣٥م، ص٢٠-٩٨.
- الجندي، عبد الحكيم. الإمام محمد عبده. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩م، ص ٧-٤٨.
- العقاد، عباس محمود. عبقري الإصلاح والتعليم الأستاذ الإمام محمد عبده (سلسلة أعلام العرب). القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٢م، ص٨٠-٢٧٧.

-Hourani, Albert. Arabic thought in the liberal age, 1798-،1939 London, Cambridge University press, ،1983, pp. 130-160.

-Gibb, H., A.R and Kramers, J.H. Shorter Encyclopedia of Islam Leiden, A.J. Brill, ،1974, PP. 405-407.

٢- قلعجي، قدري. ثلاثة من أعلام الحرية. ط١، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ١٩٩٣م، ص ١٥٣.

٣- انظر: الحكيم، سعاد. "محمد عبده مصلح مختلف فيه"، (مجلة التراث العربي، ع ٢٧ و ٢٨ - ١٩٨٧م)، ص ١٢١.

٤- الأفغاني، جمال الدين. الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغاني، تحقيق محمد عمارة. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، بلا تاريخ، ص ١٧٧.

٥- عبده، محمد. الإسلام والنصرانية. ط٢، بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٣م، ص ٧٢،٧٣.

٦- المصدر نفسه، ص ٧٣،٧٤.

٧- انظر: رضا، محمد رشيد. تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده. ط٢، القاهرة: مطبعة المنار، ج٢، ١٣٤٤هـ، ص ٢٦٣.

٨-عبده، محمد. الأعمال الكاملة للإمام محمد عبده، جمعها وحققها وقدّم لها محمد عمارة. ط٢،

العقل ويقوّمه، وأن العقل حكم في شئون الدين. وهكذا يقرر أن الدين يجب أن يُعتبر " من ضمن موازين العقل البشري التي وضعها الله لتردّ من شططه، وتقلّ من خلْطه وخبْطه "[٧٤]، وهو أيضاً يُعدّ " صديقاً للعلم باعثاً على البحث في أسرار الكون، داعياً إلى احترام الحقائق الثابتة "[٧٥]. ويقول مؤكداً التلاقي والتعاون بين الدين والعقل والعلم والوجدان :" والدين الكامل علم وذوق، عقل وقلب، برهان وإذعان، فكر ووجدان. فإذا اقتصر دين على أحد الأمرين (العقل والوجدان) فقد سقطت إحدى قائمتيه، وهيهات أن يقوم على الأخرى " [٧٦]. ومن هذا المنطلق كان الإمام يأسف على جمود التفكير، وينحى باللوم على أولئك الذين يقولون بتحريم العلم الحديث والتفكير الحديث. أما غرضه الأسمى الذي جعله نصْب عينيه فهو "إصلاح الإسلام وإمداده بالقوة والحياة، وإعادة الشعوب الإسلامية إلى ما كانت عليه من عز ومجد " [٧٧].

وأخيراً يمكن القول بأن الإمام، علي الرغم ممّا ما قيل عنه من أنه "أخفق في بلوغ غايته"[٧٨]، يكفيه فخراً واعتزازاً تقديره للعقل الإنساني، ومكانته، وقدراته في البحث والنظر والوصول إلى حقائق الأشياء في هذا الكون وهذه الحياة دون أن يغمط الدين حقه.

٣٢-المصدر نفسه، ص ٥٥،٥٨.

٣٣-انظر: فخري، ماجد. تاريخ الفلسفة الإسلامية، نقله إلى العربية كمال اليازجي. بيروت: الدار المتحدة للنشر، ١٩٧٤م، ص ٨١.

٣٤-رسالة التوحيد، مصدر سابق، ص ٥٨.

٣٥-عبده، محمد. الأعمال الكاملة لمحمد عبده، جمعها وحققها وقدّم لها محمد عمارة، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج٢، ١٩٧٢م، ص ٧٠.

٣٦-سورة النساء، الآية ٣.

٣٧ -الأعمال الكاملة، ج٢، مصدر سابق، ص ٧٨، ٧٩، ٨٠. وانظر أيضاً ج٥ في تفسير القرآن، ١٩٧٣م، ص ١٦٩-١٧١.

٣٨-سورة النساء، الآية ٣.

٣٩-الأعمال الكاملة، ج٢، مصدر سابق، ص ٨٣.

٤٠-المصدر نفسه، ص ٨٤-٨٨، و٩٠-٩٥. وانظر أيضاً كتاب: الإسلام والمرأة في رأي الإمام محمد عبده لمؤلفه محمد عمارة. ط ٥، القاهرة: دار الرشاد، ص ٣٨-٤٠.

٤١- Khadduri, Majid: Political trends in the Arab World: the role of ideas and ideals –in politics. The Johns HopKins press, London,1970.PP.62-63,

٤٢-الأعمال الكاملة لمحمد عبده، مصدر سابق، ج٣، ص ٢٠، وتاريخ الإمام محمد عبده، مصدر سابق، ج٢، ١٣٤٤هـ، ص ٤٣.

٤٣-الأعمال الكاملة لمحمد عبده، ج٣، ص ١٨.

٤٤-المصدر نفسه، ص ١٨.

٤٥-المصدر نفسه، ص ٢٢.

٤٦-المصدر نفسه، ص ٢١.

٤٧-رضا، محمد رشيد. تفسير القرآن الحكيم (الشهير بتفسير المنار)للأستاذ الشيخ محمد عبده. الطبعة الثانية، بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر، ج٤، ١٩٧٣م، ص ٣١٨.

وانظر أيضا المصدر نفسه، ج ١٠، ص ٦٢، وذلك عند تفسيره للآية ٦٠ من سورة الأنفال، ونصها (وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم لا تعلمونهم الله يعلمهم).

٤٨- Hourani,Albert . Arabic thought in the Liberal age, Cambridge University , Press,1983,P.151.

بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج٣، ١٩٨٠م، ص ٤٨٢.

٩-عبده، محمد. رسالة التوحيد، تحقيق محمد عمارة. ط٢، بيروت والقاهرة: دار الشروق، ١٩٩٤م، ص ١٣٩.

١٠-المصدر نفسه، ص ٦٥،٦٦.

١١-المصدر نفسه، ص ٦١.

١٢-المصدر نفسه، ص ٦١.

١٣-المصدر نفسه، ص ٦١،٦٢.

١٤-المصدر نفسه، ص ٦٢. ومن المفيد الرجوع إلى كتاب عثمان أمين بعنوان: رائد الفكر المصري: الإمام محمد عبده. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥م، ص ٩٠-١٠٩.

١٥-تاريخ الأستاذ الإمام، مصدر سابق، ج٢، ص ٢٦١.

١٦-رسالة التوحيد، مصدر سابق، ص٦٣،٦٤.

١٧-المصدر نفسه، ص ٦٧.

١٨-محمود، زكي نجيب. خرافة الميتافيزيقا. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م، ص ١١٢.

١٩-رسالة التوحيد، مصدر سابق، ص ٦٨.

٢٠-المصدر نفسه، ص٦٨،٦٩. ومن معاني "النقع" ارتفاع الصوت وشق الجيوب.

٢١-المصدر نفسه، ص ٧٠.

٢٢-المصدر نفسه، ص ٧١.

٢٣-المصدر نفسه، ص ٧٢.

٢٤-المصدر نفسه، ص ٧٨. ومن المفيد الرجوع إلى كتاب عثمان أمين بعنوان: رائد الفكر المصري الإمام محمد عبده، مرجع سابق، ص ١١٠-١١٩.

٢٥-المصدر نفسه، ص ٣٢.

٢٦-الأعمال الكاملة لمحمد عبده، مصدر سابق، ج٣، ص ٢٧٩، والإسلام والنصرانية، مصدر سابق، ص ٦٨.

٢٧-الأعمال الكاملة، ج٣، ص ٤٤٠، ورسالة التوحيد، ص ١٣٦.

٢٨-رسالة التوحيد، ص ١٩.

٢٩-المصدر نفسه، ص ٣٩.

٣٠-المصدر نفسه، ص ٤٢،٤٥.

٣١-رسالة التوحيد، ص٤٨،٥٣.

٧٠-الأعمال الكاملة لمحمد عبده، ج٤، ص ٢٦.

٧١-المصدر نفسه، ج٥، ص ١٠.

٧٢-تفسير البيضاوي المسمى أنوار التنزيل وأسرار التأويل. ط١، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ص ١٤٨.

٧٣- Gibb, H.A.R. Modern Trends In Islam, Octagon Books, New York 1978 P.33.

٧٤-الأعمال الكاملة لمحمد عبده، مصدر سابق، ج٢، ص ٣١٨.

٧٥-المصدر نفسه، ص ٣١٨.

٧٦-الإسلام والنصرانية، مصدر سابق، ص ١٨١.

٧٧-آدمس، تشارلز. الإسلام والتجديد، مرجع سابق، ص ١٠٣.

٧٨-المرجع نفسه، ص ١٠٢.

وانظر أيضاً حول هذه الفكرة مجيد خدوري الذي يقول ردّاً على بعض معارضيه الذين يقولون بتعارض الإسلام مع الأفكار الغربية :"إن المهارات الغربية العلمية والفنية لا تتنافر في جوهرها، مع قيم الإسلام الدينية والأخلاقية".

Khadduri, Majid: Political trends in the Arab world, Ibid,P.61.

٤٩-الأعمال الكاملة، ج٣، ص ٢٧.

٥٠-تاريخ الإمام محمد عبده، ج٢، مصدر سابق، ص ٤٧٠.

٥١-الأعمال الكاملة لمحمد عبده، ج١، مصدر سابق، ص ٦٨٢.

٥٢-الأعمال الكاملة لمحمد عبده، مصدر سابق، ج٣، ص ١٧٠،١٧١.

٥٣-المصدر نفسه، ص ١٦٠.

٥٤-المصدر نفسه، ص ١٧٠.

٥٥-عمارة، محمد." مقدمة" الأعمال الكاملة لمحمد عبده، مصدر سابق، ج١، ص ١٦٥.

٥٦-الإسلام والنصرانية، مصدر سابق، ص ٨٦، والأعمال الكاملة لمحمد عبده، مصدر سابق، ج٣، ص ٢٨٨.

٥٧-الإسلام والنصرانية، مصدر سابق، ص ٧٩-٨٢.

٥٨-الأعمال الكاملة لمحمد عبده، مصدر سابق، ج٣، ص ٢٣٣.

٥٩-الإسلام والنصرانية، مصدر سابق، ص ٨٢.

٦٠-المصدر نفسه، ص ٨٤،٨٥.

٦١-المصدر نفسه، ص ٨٧.

٦٢-الأعمال الكاملة لمحمد عبده، مصدر سابق، ج٢، ص ١٧٥.

٦٣-رسالة التوحيد، مصدر سابق، ص ١٦٧.

٦٤-الأعمال الكاملة لمحمد عبده، مصدر سابق، ج٣، ص ٢٥١.

٦٥-الأعمال الكاملة لمحمد عبده، مصدر سابق، ج١، ص ٣٦٩.

٦٦-رسالة التوحيد، مصدر سابق، ص ٨١.

٦٧-المصدر نفسه، ص ٨٢.

٦٨-انظر: المصدر نفسه: ص ٨٠،٨١، و٨٤-٩٤، ١٠١، ١٠٩-١١٣، ١١٩-١٢٩.

ومن المفيد كذلك الرجوع إلى:

- Hourani, Albert, Ibid. P.146.
- آدمس، تشارلز. مرجع سابق، ص ١٤٦-١٥٢.

٦٩-رسالة التوحيد، مصدر سابق، ص ١٠١-١٠٤، ١٨١ وما يليها.

- عبد الرازق، مصطفى. محمد عبده. القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٤م.
- العقاد، عباس محمود. عبقري الإصلاح والتعليم الأستاذ الإمام محمد عبده. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٢م.
- فخري، ماجد. تاريخ الفلسفة الإسلامية، نقله إلى العربية كمال اليازجي. بيروت: الدار المتحدة للنشر، ١٩٧٤م.
- قلعجي، قدري. ثلاثة من أعلام الحرية. الطبعة الأولى، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.، ١٩٩٣م.
- محمود، زكي نجيب. خرافة الميتافيزيقا. القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٣م

المراجع الأجنبية

- Gibb, H.A.R. Modern Trends In Islam, Octagon Books, New York, .1978
- Gibb, H.A.R. and Kramers, J. H. Shorter Encyclopedia of Islam, Leiden, E.J.Brill, .1974
- Hourani, Albert. Arabic thought in the Liberal age, 1798-.1939 London, Cambridge University press, .1983
- Khadduri, Majid. Political trends in the Arab World: the role of ideas and ideals in politics. The Johns Hopkins press, London, .1970

المصادر والمراجع

المصادر:

- القرآن الكريم ٠
- رضا، محمد رشيد ٠ تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ٠ الطبعة الثانية ، القاهرة : مطبعة المنار ،ج٢،١٣٤٤ هـ ٠
- رضا ، محمد رشيد تفسير القرآن الحكيم (الشهير بتفسير المنار)٠ الطبعة الثانية ، بيروت : دار المعرفة للطباعة والنشر ، ج٤،ج١٠، ١٩٧٣م٠
- عبده ، محمد٠ الأعمال الكاملة لمحمد عبده ، جمعها وحققها وقدم لها محمد عمارة ٠ الطبعة الثانية ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩م، ج١ ٠ والطبعة الأولى بالنسبة للجزء الثاني ، ١٩٧٢م ٠ والطبعة الثانية بالنسبة للجزء الثالث ، ١٩٨٠م٠
- عبده ،محمد٠ رسالة التوحيد تحقيق محمد عمارة ٠ الطبعة الأولى بيروت والقاهرة : دار الشروق ١٩٩٤م٠
- عبده ، محمد ٠ الإسلام والنصرانية ، مع العلم والمدينة ٠ الطبعة الثانية ، بيروت : دار الحداثة ١٩٨٣م٠
- عمارة ٠محمد٠ الإسلام والمرأة في رأي الإمام محمد عبده٠ الطبعة الخامسة ، القاهرة : دار الرشاد ، بلا تاريخ ٠
- الأفغاني ، جمال الدين ٠ الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغاني ، تحقيق محمد عمارة ٠ القاهرة : دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٩٦م٠

المراجع:

- آدمس، تشارلز. الإسلام والتجديد في مصر، نقله إلى العربية عباس محمود العقاد. القاهرة: لجنة ترجمة دائرة المعارف الإسلامية، ١٩٣٥م.
- أمين، أحمد. زعماء الإسلام في العصر الحديث. بيروت: دار الكتاب العربي، بلا تاريخ.
- أمين، عثمان. محمد عبده. القاهرة: دار المعارف، ١٩٤٤م.
- أمين، عثمان. رائد الفكر المصري: محمد عبده. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٥م.
- الجندي، عبد الحكيم. الإمام محمد عبده. القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٩م.
- الحكيم، سعاد." محمد عبده مصلح مختلف فيه"، (مجلة التراث العربي، العددان ٢٧و ٢٨ - ١٩٨٧م)، ص ١٢٠–١٥٠.

The Internet and the Language of Chat Rooms

Case
A Case Study of the Uses of Arabic Study of the Uses of Arabic Language in Paltalk Program

Dr. Saleh Sliman Abdelazim

Abstract

By studying and analyzing Arabic chat rooms of the internationally known program named Paltalk, and by implementing ethnographic method, this study aims at demonstrating and displaying social impacts of the Internet on the uses of the Arabic language. In addition, it seeks to identify the form and nature of the language which used in chat rooms.

This study ends with the following findings in regards to the language of chat rooms:

- There are many differences between our daily language and the language of chat rooms, mainly in the form aspects more than in the content ones.
- These differences are related to the nature of the computer mediated communication, which differs to a great extent from that of the face to face communication.
- The language of chat rooms has many characteristics such as repetition of letters and words, the use of signs and icons, and mixing Arabic language with English one, or writing Arabic language in English letters.
- This language has gained from the facilities of computer's programs such as using different colors and fonts, underlining words and sentences, and finally drawing.

الإنترنت ولغة حجرات الدردشة

دراسة حالة لاستخدامات اللغة العربية في برنامج «البال تووك» Paltalk ودلالاتها الاجتماعية

د. صالح سليمان عبد العظيم *

الملخص

تتناول هذه الدراسة تأثيرات الإنترنت في اللغة العربية وكيفية استخدامها، وذلك من خلال التركيز على أحد مواقع الدردشة Chat Rooms المعروفة عالمياً باسم البال تووك Paltalk. وتهدف الدراسة، من خلال ذلك، إلى تعرف شكل اللغة المستخدمة داخل حجرات الدردشة وطبيعتها، ومدى اختلافها عن لغة الجمهور العادى، وماهية الدلالات الاجتماعية للغة المستخدمة داخل هذه الحجرات.

هذا وقد انتهت الدراسة إلى أن النص، ومن ثم اللغة المستخدمة داخل حجرات الدردشة، على الرغم مِمّا يعتورها من تبسيط مُخل بالحدود الدنيا للاستخدامات اللغوية، هو نصٌّ مختلف عن النصوص التقليدية، بحيث تجب تسميته بالنص المعقد واللاخطى Hybertext ، تمييزاً له من النص التقليدي Text. كما تتميز اللغة المستخدمة في حجرات الدردشة باعتماد آلية تكرار الحروف، والكلمات، واستخدام الإشارات، والأيقونات الدالة على الحالة الشعورية والنفسية للفرد، و المزج بين اللغة العربية والإنجليزية، أو كتابة اللغة العربية بحروف لاتينية.

وإضافة إلى ذلك، تعتمد هذه اللغة، إلى حد كبير، على التأثيرات الإضافية المرتبطة بالكتابة، مثل الألوان، ونوع الخط المستخدم في الكتابة وحجمه، ووضع خطوط تحت الكلمات والجمل، ورسم الأشكال الزخرفية، مفيدة في ذلك من الإمكانات التى توفرها البرامج المختلفة للكمبيوتر. وأخيراً، تنتهي الدراسة إلى أن اللغة المستخدمة في حجرات الدردشة تعكس قدراً كبيراً من التفكك والتشظى، وهو الأمر الذي يتفق مع توجهات الأجيال الجديدة التي هي أكثر استخداما للإنترنت، وأكثر تمثيلاً لحجرات الدردشة، التي تقع في الفئة العمرية بين ١٨ و٢٤ عاماً حسب تصنيف «البال تووك».

---

* مدرس علم الاجتماع ،كلية الآداب - جامعة عين شمس، والأستاذ المشارك بجامعة الإمارات العربية المتحدة حالياً.

المعلومات وتبادلها، بشكل غير متاح خلال وسائل الاتصال التقليدية؛ مثل الكتاب، والصحف، والإذاعة، والتلفاز، حيث تقع هذه الأدوات، بشكلٍ كبير، تحت سمع السلطات الحاكمة وبصرها، وهذا ما يمنحها إمكانات أوسع من الرقابة والضبط (See, Heng and Moor (2003) . وفى هذا السياق، تؤكد منظمة مراقبة حقوق الإنسان Human Right Watch أن الإنترنت قد دعّمت ومكنت الأفراد من ممارسة حقوقهم الخاصة بحرية المشاركة ، وإرسال المعلومات واستقبالها، بغض النظر عن طبيعة الحدود الجغرافية التى تفصل بين المستخدمين. من هنا، فإن منظمة مراقبة حقوق الإنسان تؤكد ضرورة حماية هذه الحقوق وتدعو إليها، بشكل كلي وكامل، من خلال الضمانات الدولية الخاصة بحماية حرية التعبير (حول الحقوق التى يجب أن تراعيها الحكومات العربية بخصوص تدعيم حرية الرأي على الإنترنت، انظر تقرير منظمة مراقبة حقوق الإنسان Human Right Watch: Online؛ وحول حرية الإعلام في الوطن العربي، والحقوق المختلفة المرتبطة به، انظر الجمال: ١٧-٤٠).

لا يعنى ذلك أن الإنترنت، بوصفها وسيلة اتصال معاصرة ، لا تواجه أشكالاً مختلفة من الرقابة والضبط؛ فهناك الكثير من أشكال الرقابة والضبط التي تواجهها الإنترنت من قبل الحكومات التى قبلت التعامل مع تكنولوجيا الإنترنت؛ مثل إغلاق بعض المواقع، ومنع البعض الآخر، إضافة إلى مراقبة البريد الإلكتروني، واتصالات النشطاء السياسيين. كما تساعد الإنترنت ذاتها على إطلاق مناقشات الكراهية، وتصعيد حدة العداء بين الأقليات، حيث يجد البعض في الإنترنت وسيلة متاحة لتنفيس نزعات الكراهية والانتقام التى لا يمكن التعبير عنها في الواقع المعيش خلال وسائل الاتصال التقليدية، كما يصل الأمر ذروته حينما يلجأ البعض، عامداً متعمداً، إلى حد تخريب مواقع الآخرين المضادين له في التوجهات والأفكار وتدميرها (انظر هينج وموور :Heng and Moor ٣٣٢-٣٣٥؛ وينظر سعيد: ٧٣-٩٢).

مما لا شك فيه أن تكنولوجيا الاتصالات المعاصرة تمثل أحد أهم الآليات التى لعبت، ومازالت، تلعب دوراً بالغ الأهمية في التحولات العالمية المعاصرة. ولا نكون مبالغين إذا قلنا: إن تكنولوجيا الاتصالات، بشكلٍ عام، والإنترنت، بشكلٍ خاص، قد لعبت دوراً مركزياً ومحورياً في التأسيس والدعوة لخطاب العولمة. وعلى الرغم من الانتقادات الموجهة لخطاب العولمة وممارساتها في آن، فإن المرء لا يمكنه تجاهل التأثيرات الهائلة المرتبطة بثورة المعلومات، وبشكلٍ أكثر تحديداً، بالإنترنت. لقد استطاعت هذه الأشكال الاتصالية الجديدة أن تحطم القيود والحدود الجغرافية، كما استطاعت في الوقت نفسه، أن تقفز على أشكال الرقابة التى اعتادت أن تمارسها الدول في كافة أرجاء العالم، وبشكل خاص، في دول الجنوب التي هي أقل نمواً، اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا (حول حرية الإعلام الإلكتروني الدولي الجديد وسيادة الدولة، انظر حمادة: ٨٧-١٣٧؛ وحول حرية المعلومات في الدول العربية انظر، الرميحي ١٣٥-١٣٦؛ تقرير التنمية الإنسانية العربية: ص ١١-١٣، ص ٤٧؛ اليحياوي: ١٦٠-١٦٥).

وإذا كانت العلوم الإنسانية بشكلٍ عام، وعلم الاجتماع بشكلٍ خاص، قد تناولت وسائل الاتصال التقليدية مثل الصحافة والإعلام المسموع والمرئي بالفهم والتحليل، فإن الوسائل الاتصالية الحديثة مثل الإنترنت مازالت تعاني ندرة الدراسات الخاصة بها. ففي مجال علم الاجتماع، وعلى الرغم من العدد الهائل من الدراسات التي تناولت كافة جوانب المجتمع، بما فيها وسائل الاتصال التقليدية، فإن الإنترنت لم تحظ بهذا القدر من الاهتمام من جانب علماء الاجتماع. وربما يرجع ذلك إلى حداثة الظاهرة إلى حدٍ ما، وإلى الصعوبات النظرية والمنهجية التي تكتنف التعامل مع هذا الوافد الجديد، أقصد الإنترنت.

والإنترنت، وهى الوسيلة التي هي أبرز وأهم وأكثر رخصاً من بين وسائل الاتصال المعاصرة، قد أتاحت قدراً كبيراً من ديمقراطية الاتصال وتبادل المعلومات بين المستخدمين؛ حيث تكفل الإنترنت لمستخدميها قدراً كبيراً من حرية استخدام

الإنترنت، فإن الكلمة المكتوبة مازالت تمثل واحدة من أهم أدوات الاتصال من خلال شبكة الإنترنت. فالإنترنت، في النهاية، هي اتصال من خلال الكلمة المكتوبة، أو لنقل اتصالا من خلال لوحة الكتابة المتصلة بالحاسب الآلي، حيث تصبح الكلمة المكتوبة هي الأداة الرئيسة للتواصل والنقاش والجدل والاتفاق والاختلاف، في ظل غياب الحضور الجسدي والمعرفة الشخصية بين أطراف عملية الاتصال. ولعل ذلك هو الذى جعل كنج King (١٩٩٦) يرى أن الإنترنت قد أتاحت للبشر فرصة حقيقية لكي يخبروا شكلاً جديداً من أشكال الاتصال، بدون أي وجود اجتماعي حقيقي؛ حيث تقدم الإنترنت، وعلى حد قول كنج ما يمكن تسميته بالحياة الاجتماعية البديلة Surrogate Social Life، في الوقت نفسه الذي يؤكد فيه أن «الاختلاف المهم هنا بين العلاقة القائمة خلال الإنترنت، والعلاقات الأخرى القائمة على أشكال التكنولوجيا الأخرى مثل (التليفون، والبريد العادى، والفاكس)، هو أن قيم الثقافة الجديدة لمجتمعات الإنترنت الفعلية تنطوي على معايير اجتماعية تسمح وتشجع على الاتصال بالغرباء».

إن غياب الوجود المادي المتعين للمستخدمين، والاهتمام بالكلمة المكتوبة بديلاً عن ذلك، قد جعل مستخدمي الإنترنت ينفتح بعضهم على بعض في كل مكان في العالم، حيث أصبحت الكلمة هي معيار الاتصال وآليته الأساسية في آن. وفى هذا السياق، يؤكد نورث North (١٩٩٤) أنه في ظل المدن المعاصرة المترامية الأطراف، وسيادة مشاعر العزلة المنقطعة النظير، فإن استخدام الإنترنت يصبح هو البديل عن غياب الحياة الاجتماعية الحقيقية ذات الاتصال المتعين والمتجسد بين البشر. والمسألة اللافتة للنظر هنا، هى أن استخدام الاتصال عن طريق الإنترنت قد أصبح يسود، ويحل محل الاتصال المتعين بين البشر، على الرغم من افتقاده لعنصر الاتصال وجهاً لوجه.

يرتبط استخدام الإنترنت باستخدام الحاسب الآلي (الكمبيوتر)، لذلك فإن

وتوفر الإنترنت مجموعة من الوسائل الاتصالية الأخرى، التي تتيح لمستخدميها تعظيم الاتصالات فيما بينهم وتنويعها، وتشتمل هذه الوسائل على البريد الإلكتروني Electronic Email، وغرف الدردشة Chat Rooms، والمنتدى الإلكتروني (Bulletin Board)[1]، وأخيراً نظام الـ (MOO's) [2] (ينظر حول الخدمات المختلفة التي تقدمها الإنترنت حالياً، سعيد: ٥٧-٦٥؛ (Stroud: 9-11). وربما يكون البريد الإلكتروني، على الرغم من اختلافه عن الوسائل المشار إليها آنفاً، مثالاً واضحاً على تحول عملية الاتصال خلال الإنترنت، فالهدف هنا هو تبادل الرسائل مثلما يحدث خلال البريد العادي، لكننا، وبديلاً عن استخدام الورقة والقلم لكتابة الرسائل العادية، وبديلاً عن البحث عن مظروف وطابع بريد، وأخيراً بديلاً عن الذهاب إلى مكتب البريد، بديلاً عن هذا كله، نجلس أمام الحاسب الآلي، نكتب رسالتنا، ونرسلها عن طريق الإنترنت. إن الهدف في النهاية واحد، ألا وهو الاتصال والتواصل بين البشر، لكن مستجدات الإنترنت قد حملت أدوات جديدة عظّمت من سرعة وسهولة وإمكانات هذا الاتصال. والمسألة هنا لا تتعلق بسهولة إرسال الرسائل فحسب، لكنها تتعدى ذلك إلى سهولة تلقى الردود؛ ففي اللحظة التى يتلقى فيها الشخص الرسالة المرسلة له خلال البريد الإلكتروني، يمكنه أن يرد عليها، ليتلقاها المستخدم الآخر حينما يفتح بريده الإلكتروني. لقد تلاشت الحدود الجغرافية المتعارف عليها، كما تم اختصار عامل الزمن بشكل كبير عن طريق استخدامات الإنترنت، وهو الأمر الذي لعب دوراً كبيراً في تقييد أشكال الرقابة العادية التى اعتادت السلطات الحاكمة أن تمارسها على وسائل الاتصال التقليدية.

إن المفارقة التى تنطوي عليها الإنترنت أنها وعلى الرغم من حيز الحرية الضخم والواسع المدى الذي تتيحه لمستخدميها، بشكل لم يعرفه التاريخ من قبل - تعتمد في الأساس على الاتصال غير المباشر بين المستخدمين؛ فلا مجال هنا للاتصال وجهاً لوجه. وإذا كان الصوت والصورة يمثلان أداتين رئيستين من أدوات الاتصال خلال

وسائل الاتصال الأخرى، التى تستخدم اللغة وسيطاً لها، وهذه هي الفرضية الأساسية التى تتبنى عليها الدراسة الراهنة.

إن الكلمة المكتوبة هي الأساس المشكّل والرئيس للاتصال من خلال عالم الإنترنت، حيث يمكن لكل فرد أن يحيا وأن يشكل العالم الذي يريده من خلال جهاز الكمبيوتر الخاص به، هذا العالم الذي لا يمكنه، في أغلب الأحيان، أن يحياه وأن يمارسه في عالمه المعيش (انظر: راينجولد؛ Online). وفى ضوء ذلك، ونظراً لأهمية اللغة بوصفها أداة الاتصال الرئيسة داخل حجرات الدردشة، فإن الهدف الرئيس للدراسة يتمثل في التركيز على تحليل هذه الأداة، ومعرفة تجلياتها المختلفة، وأشكال التعبير عنها؛ بمعنى آخر، إن التركيز سوف يكون، بشكل أساسي، على الكيفية التى يتواصل بها المستخدمون من خلال اللغة، لنصل من خلال ذلك إلى وصف هذه اللغة وكيفية تشكلها، ومدى اقترابها من لغة الممارسة الفعلية في الحياة اليومية أو ابتعادها، وأسباب هذا الاختلاف أو الاقتراب[٥]. وسوف يكون تركيزنا، كما سبق أن ذكرنا، على حجرات الدردشة التى تستخدم اللغة العربية، وعلى استخدامات اللغة العربية في هذه الحجرات.

وفى ضوء هذا الهدف سوف تستند الدراسة الراهنة في تحليلاتها إلى الأسس والمحددات النظرية الآتية:

١- إن كل أسلوب اتصالي يكون مصحوباً بأدواته الخاصة به، التي تمكن المتعاملين مع هذا الشكل الاتصالى من التواصل الممكن والمستمر في الوقت نفسه.

٢- إن كل أسلوب اتصالي مرهون بطبيعة السياق الاجتماعي الذي ظهر من خلاله، والفترة الزمنية التى ظهر فيها؛ بحيث يمكن القول إن الأسلوب نفسه يختلف من مكان إلى آخر، ومن مدة إلى أخرى، حسب الدرجة من التطور التى وصلت إليها المجتمعات التى تستخدم هذا الأسلوب الاتصالى.

٣- إن كل أسلوب اتصالي ينطوي على مجموعة من الإمكانات التى تحرره من

العلاقات القائمة من خلال الإنترنت هي، في التحليل الأخير، علاقات تتم بواسطة، ومن خلال، أجهزة الكمبيوتر Computer Mediated Relationships، حيث تكون هذه العلاقات محكومة في النهاية بفضاء الإنترنت Cyberspace، والشبكات المختلفة التي تشكلها وترتبط بها. إن طبيعة الاتصال عبر الكمبيوتر تظل محكومة بأجواء عملية الاتصال ذاتها، وطبيعة التفاعلات المرتبطة بها. ولعل ذلك هو ما حدا بالبعض إلى أن يطلق على مجتمع الإنترنت «المجتمع المتخيل» Virtual Community[٣]، تمييزاً له من مجتمع الاتصال التقليدي القائم في الأغلب الأعم على نمط الاتصال وجهاً لوجه Face-to-Face communication . فسولر Suler ، على سبيل المثال، يمايز بين المجتمعين، أي بين مجتمع الاتصال وجهاً لوجه، ومجتمع الإنترنت؛ حيث يرى أن شكل الاتصال عن طريق الإنترنت، على الرغم من جوانبه الإنسانية الكثيرة، يحمل الكثير من أشكال الغموض المتخيل Imaginative Ambiguity [٤]. وما يضفى هذه الأجواء المتخيلة والغامضة في آن على مجتمع الإنترنت، هو غياب عنصر الوجود المادي المتعين لأطراف عملية الاتصال، وإحلالها بعنصر اللغة وعلاقات النص المكتوب Text-Mediated Relationships . فعالم الولوج إلي الإنترنت من الكمبيوتر، هو عالم المجاز، على حد قول سولر Suler، فنحن حين نقول عالم/فضاء الإنترنت، أو حجرات الدردشة، لا نعنى وجوداً أو أماكن متعينة وحقيقية، قدر ما نعني وجوداً على مستوى المجاز، أسبغه المستخدمون على عالم الإنترنت (انظر حول فكرة المجاز سولر Suler: Online ، وانظر أيضاً حول التفصيلات الخاصة بالفرق بين الاتصال وجهاً لوجه والاتصال عن طريق الإنترنت ووكر Walker :100؛ وانظر حمادة :٥٩-٦٠). من هنا، فإذا كان هذا العالم هو عالم المجاز، عالم اللامتعين، ألا يفترض ذلك شكلاً لغوياً معيناً، له المقدرة على التعامل مع هذا العالم اللامتعين، العالم المتحقق بقوة الممارسة والمستخدمين. إذاً علينا أن نتوقع منذ البداية شكلاً لغويا خاصاً بهذا العالم، يتميز به من غيره من

الاتصالات عن طريق شبكات الحاسبات الآلية بين مستخدمين متعددين ومترامي الأطراف. ويُعد روائي الخيال العلمي الأمريكي ويليام جبسون William Gibson، أول من صاغ هذا المفهوم واستخدمه حال تأليفه روايته الخاصة بالخيال العلمي «Neuromancer» وذلك في عام ١٩٨٤، حينما وصف عالم الإنترنت بأنه شبكة بالغة التعقيد يصعب تصور وجودها. وبعد ظهور هذا المفهوم، ظهرت مجموعة أخرى من المفاهيم المرتبطة بعالم الإنترنت Cybretrerms ، التي تعكس ، في الوقت نفسه، المدى الذي وصلت إليه الإنترنت في حياتنا المعاصرة؛ مثل «مقاهي الإنترنت» Cybercafes، وهو يشير إلى المقاهي التى تقدم المشروبات، وخدمة الاتصال عن طريق الإنترنت، و«أسواق الإنترنت» Cybermalls وهو يشير إلى المواقع التى يمكن من خلالها التسوق عن طريق الإنترنت، ولعل من أشهرها في هذا السياق موقع بيع الكتب Amazon.com، (حول الثورة الإلكترونية في عالم الأعمال والتسوق والاستهلاك، انظر مارتن: ٥-٢٩؛ وانظر أيضاً Stroud: ١٢٩-١٦٥)، و«الجنس عن طريق الإنترنت» Cybersex وهو يشير إلى الاتصال الذي يتم من خلال الوسائل الإلكترونية؛ مثل البريد الإلكتروني Email، والدردشة Chat، والجماعات التى تتناول موضوع الجنس Newsgroups من أجل الاستثارة والإشباع الجنسي، وإضافة إلى ذلك هناك مفهوم «إدمان الإنترنت» Cyberjunkies أو Cybernauts وهو يشير إلى الأشخاص المدمنين للإنترنت، أو هؤلاء الذين يقضون وقتاً طويلاً من حياتهم وأنشطتهم اليومية أمام أجهزة متصلة بالإنترنت.

إن مفهوم «فضاء/عالم الإنترنت» يشير إلى المجال الأوسع من استخدام الإنترنت، فهو الحاضنة التى تشمل في معيتها كل المفهومات والمجالات الأخرى التى تشتمل عليها الإنترنت. والسياق العام الذي تنطلق منه الدراسة الراهنة، يرتبط ارتباطا كبيراً وحتمياً بهذا المفهوم والمفاهيم الأخرى المرتبطة به، وبشكل أكثر تحديداً مفهوم حجرات الدردشة Chat Rooms . ولعل السبب الرئيس الذي يمنح

هيمنة القوى والسلطات المستبدة؛ فالتحدي الحقيقي الذي يواجه كل أسلوب اتصالي يكمن في قدرة هذا الأسلوب على تعظيم سبل التواصل بين المستخدمين وتبسيطها، هذا من جانب، والكيفية التى يواجه بها سبل الهيمنة التى تمارسها السلطات الحاكمة، من جانب آخر.

٤- إن كل أسلوب اتصالي يرتبط، بشكل أو بآخر، بجماعة اجتماعية تمارس أنشطتها الاتصالية من خلال هذا الأسلوب، كما تخلق في الوقت ذاته اللغة الخاصة بها، التي تتناسب مع هذا الأسلوب الاتصالى، في علاقة جدلية ومستمرة من الإحلال والتجديد للغة هذا الاتصال. هذه هي الأسس والمحددات النظرية التى ترتكز عليها الدراسة الراهنة، والتي سوف تمثل الموجهات العامة لتحليلنا لحجرات الدردشة العربية من خلال برنامج البال تووك، كما سوف يتضح لاحقاً.

فضاء الإنترنت وحجرات الدردشة:

ربما لا يوجد مفهوم معاصر قد جاوز في انتشاره وشيوعه مفهوم العولمة مثل مفهوم الإنترنت. ويشير هذا المفهوم إلى أسلوب الاتصال الذي يتم بين مستخدمين متعددين عن طريق استخدامهم أجهزة الكمبيوتر الخاصة بهم، التى ترتبط بشبكات محلية، ترتبط هى الأخرى بشبكات عالمية. والمفهوم عند هذا الحد يشير إلى الجانب التقني من عملية الاتصال، ولذلك فإن مفهوم «فضاء/عالم الإنترنت» Cyberspace يُعد أكثر شمولية وأكثر ارتباطاً، بالنظر إلى الجوانب والتأثيرات الاجتماعية لعملية الاتصال عن طريق الإنترنت؛ فالمفهوم يتعدى الجوانب التقنية إلى الجوانب والتأثيرات الاجتماعية ذات الصلة المباشرة بالبنى الاجتماعية والتغيرات المرتبطة بها. وتتضمن الدراسة الراهنة مفهومين رئيسين؛ هما فضاء/ عالم الإنترنت، ومفهوم حجرات الدردشة.

يشير مفهوم «فضاء/عالم الإنترنت» إلى الجماعة التى تستخدم شبكات الحاسبات الآلية، مُشكّلة، في الوقت ذاته، ثقافتها الخاصة بها، التي تطورت بفعل

للسمات الخاصة بشكل الاتصال وأسلوبه عن طريق حجرات الدردشة، واضعين فى الحسبان أن هذه الوسيلة الاتصالية ترتبط في النهاية بالسمات العامة التى تميز الاتصال عن طريق الإنترنت.

١ - المجهولية Anonymity:

على العكس من الاتصال وجهاً لوجه الذي يعرف فيه أطراف العملية الاتصالية بعضهم البعض، يتسم الاتصال عن طريق حجرات الدردشة بالمجهولية التى لا تتيح لأطراف الاتصال منذ البداية معرفة بعضهم بعضاً . إن غياب الجانب المادي المتعين من هذا الاتصال يفرض عليه سمات وقسمات تجعله يختلف اختلافا كبيراً عن الاتصال وجهاً لوجه. ويرتبط بمسألة المجهولية هذه مسألة أخرى على قدر كبير من الأهمية لا تتم أية عملية اتصالية بدونها، ألا وهى هُوية أطراف هذه العملية؛ فلا يوجد شكل أو أسلوب من أساليب الاتصال بدون ارتباطه بهويات محددة للقائمين عليه والممارسين له. وبالطبع يختلف تحديد هذه الهويات والملامح المرتبطة بها من أسلوب اتصالي إلى آخر؛ ففي أسلوب الاتصال وجهاً لوجه يعرف أطراف العملية الاتصالية بعضهم بعضاً، حيث إنه من الشروط الضرورية لإتمام هذا الشكل من الاتصال الحضور المادي المتعين للأفراد، فبدون هذا الحضور لا يمكننا نعت هذا الاتصال بأنه نمط اتصال وجهاً لوجه. أما عن طريق الإنترنت عموماً، وعن طريق حجرات الدردشة خصوصاً، فإن هذه الأهمية التى يكتسبها الحضور المادي المتعين للاتصال وجهاً لوجه تنتفى وتفقد أهميتها، وبديلاً عن الدور البالغ الأهمية الذي يلعبه الوجود المادي المتعين، والاستدعاءات المرتبطة به في تشكيل هويات أطراف العملية الاتصالية، يقوم الأفراد أنفسهم، عن طريق سمة المجهولية التى توفرها لهم حجرات الدردشة، ببناء الهويات الخاصة بهم، حسبما يعن لهم، وبما تجود به أهواؤهم وشخصياتهم.

مفهوم «فضاء/عالم الإنترنت» هذه الأهمية وهذا الشمول، هو أن الخصائص الأساسية التى تميز الاتصال عن طريق الإنترنت، تنسحب بشكل أو بآخر، وبنسب متفاوتة، على الوسائل الفرعية الأخرى التى تشتمل عليها الإنترنت، ومنها حجرات الدردشة.

إن مسألة تحديد المفهومات الخاصة باستخدامات الإنترنت مازالت تقصر عن الإيفاء بالغرض التوضيحي والمختصر الذي يهدف إليه الباحثون، ولعل مرد ذلك يرجع إلى أن هذه المفاهيم هي في حد ذاتها تشير إلى عمليات معقدة يقصُر المفهوم والتعريفات المرتبطة به عن الإحاطة بتجلياتها المختلفة المعقدة والمتشابكة في الوقت نفسه. لذلك، فإننا ونحن بصدد تناول مفهوم حجرات الدردشة وتعريفه، سوف نقدم أولاً التعريف المختصر، ثم نقدم الجانب الوصفي والتحليلي للجوانب المختلفة التى ينطوي عليها هذا المفهوم.

يمكن تعريف حجرات الدردشة Chat Rooms بأنها «مواقع خاصة بشبكة الإنترنت تسمح لمستخدمين متعددين بأن يُجروا اتصالا متزامناً من خلال الكمبيوتر» (Conversation Analysis: Online) - Synchronous Computer Mediated Communication. والاتصال المتزامن يشير إلى الاتصال والاستجابة الفورية والآنية بين أطراف عملية الاتصال. فالذي يحدث هنا يشبه بشكل أوسع وأيسر وأكثر عدداً ما يحدث بيننا حينما نتجاذب أطراف الحديث من خلال التليفون؛ فهو اتصال متزامن لكنه يشتمل على عدد أكبر من المستخدمين، وهو في الوقت نفسه يختلف عن الاتصال غير المتزامن Asynchronous الذي يحدث بين المستخدمين الذين يستخدمون البريد العادي أو حتى البريد الإلكتروني. إن صفة التزامنية Synchronous هذه تميز الاتصال الذي يتم عن طريق حجرات الدردشة، بشكل يجعله يختلف عن غيره من وسائل الاتصال غير التزامنية (انظر، رايد Reid ١٩٩١؛ Conversation Analysis: Online) . وفيما يلى سوف نعرض

الإشارات المتنوعة، في حين أنه في الاتصال عن طريق الإنترنت، فالكلمة المكتوبة هي غالباً أداة الاتصال الوحيدة والمتعارف عليها، لذلك فإن المعلومات المهمة الخاصة بأطراف عملية الاتصال غير متوافرة في هذا السياق (انظر أيضاً: رايد Reid ١٩٩١ ؛ كايزلر وآخرين (Kiesler et. al. ١٩٨٤: ١١-٢٦) [٦]. إضافة إلى ذلك، فإن أطراف العملية الاتصالية لا يعلمون شيئاً عن ظروف البيئة المحيطة بكل طرف من أطراف عملية الاتصال وأحوالها؛ بمعنى آخر أين يجلس؟ ماذا يرتدى؟ من أي بلد وفى أي مكان في العالم؟ وما طبيعة الطقس في ذلك المكان؟ وما الحالة النفسية والمزاجية للشخص ذاته؟...إلخ. من هنا، ترى رايد Reid، ١٩٩١ أن هذا النوع من الاتصال خلال الإنترنت يفكك ما تُعورف عليه في شكل الاتصال التقليدي، فهو اتصال تفكيكي في الأساس، ويتفق مع ما تراه رايد Reid بأنه يمثل شكلاً للاتصال ما بعد الحداثي Post-Modernism Communication.

٢ - حرية التعبير وعدم التقيد بالسياقات المكانية

لعل ما يمنح الإنترنت، بشكل عام، وحجرات الدردشة، بشكل خاص، مثل هذا الحيز الضخم من الحرية، وعدم الخضوع للمعايير والقوانين المنظمة والمقيدة لأشكال الاتصال الأخرى، هو عامل المجهولية الذي يتمتع به الأفراد إبان نقاشاتهم وأنشطتهم الاتصالية؛ فكونهم مجهولين يمنحهم حيزاً كبيراً من الحرية التى تمكنهم من قول ما يريدون بدون خوف أو وجل. فالإنترنت تسمح لمستخدميها أن يتجاوزوا قيود الحياة اليومية المفروضة عليهم (قيود الملبس والتأنق، وقيود المكان، وقيود اللغة ومحدداتها، والأطر الاجتماعية للكياسة والذوق والأدب ...إلخ). كما أنها تسمح للفرد أن يكون ما يريده وما يحبه؛ كل المطلوب منه، بشكل خاص في حجرات الدردشة، أن يختار الاسم المستعار Nickname الذي يريد أن يلج حجرات الدردشة به من جانب، ويريد للآخرين أن يعرفوه ويتواصلوا معه من خلاله من

إن الفرد بمجرد ولوجه حجرات الدردشة يبدأ في تحديد هوية خاصة به تمكن الآخرين من التعرف عليه من خلالها؛ ولذلك فإن الهوية هي أول شيء يفكر فيه المرء حتى قبل دخوله عالم الإنترنت (انظر: راينجولد ١٩٩٣: ٥٧-٨٠؛ وانظر أيضاً: بايم : Baym ١٣٨-١٦٣). وتتسم الهوية التى تتشكل هنا، داخل حجرات الدردشة، بأنها هوية في إطار المجهولية؛ ذلك النوع من الهوية الذي يحافظ على حد ود متفق عليها، ومحكومة بقواعد الشكل الاتصالى، والحيز الضخم من الحرية الذي يتيحه، بما يسمح في النهاية بقدر ما من التواصل والفهم المتبادلين، وإلا تفقد العملية الاتصالية أحد أهم أركانها؛ أعني الفهم والتأثير المتبادلين. إن صفة المجهولية هذه لا تعنى أن أطراف العملية الاتصالية المشاركين في حجرات الدردشة يجهل بعضهم بعضاً كليةً، لكن الأمر يعنى أنهم لا يتوافرون على ذلك القدر من المعرفة التى توفرها أشكال الاتصال الأخرى، وبشكل خاص الاتصال وجهاً لوجه.

ويتم تحديد الهوية في حجرات الدردشة ليس من خلال مكانة الفرد ووضعه الاجتماعي، ولكن يتم ذلك من خلال جدارته في التعبير عن نفسه، وقدرته على الاستمرار في النقاش والتعبير عن ذاته وعن أفكاره؛ بحيث يمكننا القول في النهاية، إن هوية الفرد هنا تكمن فيما يقوله، وبشكل أكثر تحديداً وفيما يخص الدراسة الراهنة، في ضوء ما يكتبه من خلال لوحة الحاسب الآلي أثناء استغراقه في مناقشات حجرات الدردشة، أى إن الهوية يتم تحديدها وتشكيل عناصرها من خلال اللغة. ويشير هامان Hamman (١٩٩٦ و١٩٩٧) إلى أن كمية المعلومات التى يتم نقلها من خلال أدوات الاتصال العادي؛ مثل العلاقات وجهاً لوجه أكبر بكثير منها عبر الإنترنت، ولذلك يُطلق على الأولى نمط الاتصال ذو المعلومات العريضة Wide-Bandwidth ، في حين يُطلق على الثانية نمط الاتصال ذو المعلومات المحدودة Narrow-Bandwidth . فالاتصال وجهاً لوجه يرتبط بأشكالٍ عدة من التواصل والتفاعل؛ مثل الحديث، والإيماءات، وتعبيرات الوجه، إضافة إلى سلسلة كاملة من

الأساسية التى يتواصل من خلالها المستخدمون من خلال الإنترنت (انظر جونز Jones ١٩٩٧: ١٣-١٤).

إن الشيء اللافت للنظر هنا أن فعلىْ القراءة والكتابة، وهما وسيلتا الاتصال الرئيستان على صفحات الإنترنت وفى حجرات الدردشة، عادة ما يحدثان في الحياة اليومية في إطار العزلة؛ بمعنى أننا نكتب منعزلين عن الآخرين، كما أن معظم قراءاتنا عادةً ما تتم في إطار من العزلة والفردية، لكن الإنترنت وحجرات الدردشة قد أسبغتا بعداً جماعيا عليهما، بحيث يمكننا أن نطلق على هذا الأسلوب من الاتصال «اتصال جماعية العزلة»، وهذه إحدى مفارقات اتصال الإنترنت بشكل عام، وحجرات الدردشة بشكل خاص. وفى هذا السياق، يؤكد جونز Jones أننا من خلال القراءة القائمة على العزلة نتواصل مع الآخرين، فنحن، ومن خلال نمط الاتصال القائم عبر فضاء الإنترنت، لا يمكننا أن نكون بمفردنا، لكننا، في الوقت نفسه، ومن خلال آلية القراءة والكتابة نكون في القلب من هذه العزلة (انظر جونز Jones ١٩٩٧: ١٣-١٤).

٣- المساواة بين أطراف النقاش

وكما ارتبطت الحرية التى تكفلها وسائل الاتصال داخل حجرات الدردشة بخاصية المجهولية التى تتسم بها هذه الوسائل، فإن المساواة بين أطراف هذا النوع من الاتصال ترتبط بالحرية التى يتمتع بها أطراف النقاش. فطالما أن كل فرد غير معروف للآخرين، وهو حر في أن يقول ما يشاء، ويفعل ما يشاء، فإن أطراف هذه العلاقة سوف يتمتعون بقدر كبير من المساواة غير المتوافرة في أشكال الاتصال الأخرى. ويظهر هذا القدر من الحرية من خلال الإمكانات الواقعية التى يتمتع بها الأفراد في المشاركة في الحوار والنقاش والجدل، بحيث يمكننا القول بأنه ليس بمكنة فرد معين أن ينفرد بالنقاش، أو يوجهه الوجهة التى يبتغيها، فكل الأفراد سواء،

جانب آخر. ولكل فرد مطلق الحرية في أن يختار اللقب الذي يريده ويبغيه؛ فقد يختار الذكر اسماً أنثوياً، وقد تختار الأنثى اسماً ذكورياً Gender Switching ، وقد يختار أي منهما اسم نبات أو حيوان أو اسم زعيم سياسي أو ممثل/ممثلة أو اسم رياضي شهير.. إلخ من الاختيارات التى يصعب على أي كان حصرها، والتي تتعدد وتتنوع تعدد وتنوع العقول والاختيارت والأهواء والتحولات الإنسانية وتنوعها (انظر، يونج :Young ب.ت؛ وانظر أيضاً راينجولد ١٩٩٣ ؛ Online).

إضافة إلى ذلك، توفر حجرات الدردشة حيزاً ضخماً من الاختيارات والاهتمامات؛ فالفرد يمكنه أن يحدد بدايةً نوعية الحجرات التى يود الدخول إليها، ونوعية النقاشات والاهتمامات التى يبغي الإسهام فيها، كما أنه يتمتع بحرية الكتابة إلى أشخاص معينين دون الآخرين. فضلاً عن ذلك، فإن مستخدمي حجرات الدردشة لديهم حرية الاختيار في ألا يشتركوا أصلاً في النقاشات الجارية في هذه الحجرات. إن ثنائية السلطة/الجمهور Authority-Audience Dichotomy التى تسم وسائل الاتصال التقليدية، مثل العلاقة بين جهاز التلفاز والجمهور، تفقد، بشكلٍ كبير، وجودها وتأثيرها في نمط الاتصال الذي يتم داخل حجرات الدردشة (See,Conversation Analysis: Online). فالعلاقة، بشكل عام لا تتسم بالخطية التى تسم علاقات السلطة/الجمهور في نمط الاتصال التقليدي، بل هي علاقة جدلية يحكمها في النهاية استخدامات اللغة، والتفاوتات بين الأفراد بالنظر إلى هذه الإمكانية. فكون المجهولية تمثل أحد أهم أركان نمط اتصال حجرات الدردشة، يجعل هذا المجتمع غير مبنى، وغير مؤسس، إلى حدٍ كبير، على أية معايير مرئية، حيث يصبح المعيار الرئيس، والمحدد النهائي، هو التفاعل الثقافي من النقاش، وما هو مكتوب، وقدرة الفرد على النقاش، وعرض ذاته من خلال اللغة، ومن خلال النص المكتوب، وليس من خلال أي شيء آخر. ويؤكد جونز Jones أن القراءة ، وهي بالطبع الوسيلة الناجمة عن الكتابة ومرتبطة بها في الوقت نفسه، هي الوسيلة

هنا يمكن مد خطوط التحليل والتفسير الخاصة بحجرات الدردشة لتمثل بالنسبة لنا واجهة وفضاءً مساوياً ومعادلاً لما يحدث في عالمنا العربي. (انظر كيف أن الإنترنت يمكن استخدامها بوصفها فضاء ثقافيا جديداً للثقافة والتطور والإبداع في ماروتزكى Marotzki). ومن خلال ذلك، فإن الدراسة الراهنة تهدف إلى تعرف شكل اللغة المستخدمة داخل حجرات الدردشة وطبيعتها، ومدى اختلافها عن لغة الجمهور العادى، وماهية الدلالات الاجتماعية للغة المستخدمة داخل حجرات الدردشة.

وفى ضوء ذلك يمكننا صياغة تساؤلات الدراسة على النحو الآتي:

١- ما شكل وما طبيعة اللغة التى يستخدمها المتعاملون مع الإنترنت وحجرات الدردشة؟

٢- هل تختلف هذه اللغة عن لغة الجمهور العادية، أو أن التعامل مع الإنترنت يفرض شكلاً لغوياً جديداً يختلف عن حدود اللغة المتعارف عليها في الواقع الاجتماعي الحقيقي من خلال تعاملات الحياة اليومية؟

٣- هل تختلف اللغة ورموزها وأشكالها باختلاف موضوع النقاش، أو أن هناك لغة شبه ثابتة للإنترنت وحجرات الدردشة بغض النظر عن الموضوع المتناول؟

٤- ما طبيعة الأسماء المستعارة Nicknames التى يستخدمها الأفراد في حجرات الدردشة وما أشكالها؟ وما دلالاتها الاجتماعية؟ وهل تتشابه هذه الألقاب مع حدود اللغة المستخدمة في الواقع الاجتماعي الحقيقي أو تختلف؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، يمكن القول إن هناك مناهج محددة أمكن استخدامها في عدد محدود من الدراسات التى أجريت على الإنترنت بعامة، وعلى برامج الدردشة بخاصة. ويميز هذه المناهج المرونة التى تعاملت بها منهجياً مع موضوع الدراسة من جانب، وجمهور الدراسة من جانب آخر. كما تميزت هذه المناهج أيضاً بشيء فريد يميزها من أشكال البحث الأخرى وطرقها، ذلك أن أداة

بالنظر إلى هذه المسألة، حتى إن بدت أفكارهم سطحية بالقياس إلى أفكار الآخرين.

وعلى الرغم من هذه الحالة من المساواة التى يتمتع بها أطراف العلاقة في غرف الدردشة، نجد أنّ الأمر لا يمنع من وجود قدر ما من اللوائح والقواعد المنظمة لعمل هذه الغرف (انظر: كايزلر وآخرين Kiesler et. al. ١٩٨٤: ١١-٢٦). فأولاً يوجد مدير Administrator لهذه الغرف، هو الذي يقوم بفتح الغرفة وإغلاقها، كما أنه هو الوحيد الذي يمتلك إمكان طرد الأفراد الذين يتجاوزون القواعد المقررة للغرفة. إضافة إلى ذلك، يمتلك سائر أفراد الغرفة القدرة على اختيار الموضوعات التى يريدون مناقشتها، وكيفية توجيه النقاش، كما أن لهم سلطات واسعة في طرد الأفراد المخالفين للقواعد المعمول بها(٧). إذ قد يستخدم بعض الأفراد ألفاظاً ولغةً غير ملائمة وغير متوائمة مع توجهات بقية أفراد الحجرة، الأمر الذي يستدعى طردهم من المناقشة. ولذلك فإن هناك الكثير من الحجرات التى تعلن بدايةً عن عدد من القواعد؛ مثل عدم استخدام اللغة الخادشة للحياء، أو عدم التطرق إلى الموضوعات السياسية أو الدينية... إلخ، من مثل هذه الموضوعات المثيرة للجدل والاختلاف.

الأهداف والتساؤلات والمنهج:

تهدف الدراسة الراهنة إلى أن ترصد وأن تبين تأثيرات الإنترنت في اللغة وكيفية استخدامها، وذلك من خلال التركيز على أحد مواقع الدردشة Chat المعروفة عالمياً باسم البال تووك Paltalk . فالدراسة، وإن كانت تضع في الحسبان تأثيرات الإنترنت بعامة، سوف يكون محور تركيزها هو حجرات الدردشة العربية تحديداً، في برنامج البال تووك. إن الهدف الأعمق من وراء دراسة حجرات الدردشة العربية، والوقوف على تجليات اللغة الجديدة المستخدمة، يفترض سلفا أن هذا الاستخدام للغة يمكن التعامل معه، بالمعنى ما بعد الحداثي، بوصفه معادلا موضوعيا لتحولات الثورة الرقمية الكونية الجديدة، وما تقوم به من تأثيرات مختلفة في كل أرجاء الأرض، من

سوء تفسير الاستجابات والبيانات الحاصل عليها من قبل المستخدمين، ولعل ذلك يتأتى من طبيعة البحوث التى تتم عن طريق الإنترنت، والتي تعتمد في الأساس على تحليل النص، أو بشكل أكثر تحديداً، الكلمة المكتوبة أكثر من أي شيء آخر. وإضافة إلى ذلك، فإنه، وكما ذكرنا آنفاً، يصعب مع البحوث التى تُجرى على صفحات الإنترنت، وداخل حجرات الدردشة، وجود مقياس مقنن وموضوعي يمكن من خلاله التأكد من نوعية الجمهور الذي نتعامل معه. إن الباحث هنا لا يجد أمامه، وفى بعض الحالات، سوى المعلومات والبيانات التى يكتبها المبحوث عن نفسه في صفحة البروفايل Profile الخاصة به والمتوافرة على الإنترنت، حيث يضع المبحوث في هذا البروفايل معلومات محدودة جداً وضئيلة مثل السن والبلد والنوع. والمشكلة التى تواجهنا هنا، أنه حتى في حالة توافر مثل هذه البيانات، فنحن لا نمتلك إمكان التيقن منها ومعرفة مدى صدقها، آخذين في الحسبان، وكما ذكرنا سابقاً، أن عالم الإنترنت، بشكل عام، وحجرات الدردشة بشكل خاص، هو عالم المجهولية، والهويات المستعارة.

وكما استخدم هامان المنهج الإثنوجرافى في دراسته السالفة الذكر، فإن الدراسة الراهنة سوف تتبنى هذا المنهج في جانبيه الوصفي Descriptive ، والتفسيري Interpretive من خلال دراسة طبيعة اللغة المستخدمة في حجرات الدردشة العربية، والمتوافرة خلال برنامج البال تووك .Paltalk وإذا كان هذا المنهج قد تم استخدامه، من قبل مالينوفسكي Malinowski في العشرينات من القرن الماضي، حينما درس مجتمع التروبرياند في غينيا الجديدة The Trobrind Islanders of New Guinea ، كما تم استخدامه، بشكل واسع من قبل مدرسة شيكاغو لدراسة المجتمعات المحلية الحضرية، فإنه قد تم تطبيقه على مجتمعات فعلية، ومن خلال نمط الاتصال وجهاً لوجه. أما هنا، فتطبيقه على الإنترنت وحجرات الدردشة يتم من خلال المجتمعات المتخيلة، حيث يحل فضاء الإنترنت محل الجغرافيا، وتصبح

وصولنا إلى المبحوث تتم من خلال الأداة نفسها التى يستخدمها المبحوث، ألا وهى الإنترنت ووسائطها المختلفة. وفي هذا السياق، يرى حمادة أن «وسائل الاتصال الجماهيري الجديدة قدمت للباحثين أدوات للبحث وجمع المعلومات وتحليلها وتخزينها لم تكن متاحة لدى الوسائل التقليدية» (حمادة ١٤). فيونج Young في بحثها الرائد عن إدمان الإنترنت، الذي قدمته في المؤتمر الرابع بعد المائة للجمعية الأمريكية لعلم النفس عام ١٩٩٦، قد استخدمت استبانة تضم عدداً محدوداً من الأسئلة التى تكشف عن مدى إدمان الفرد للإنترنت. المهم في هذه الاستبانة أنها قد استخدمت الإنترنت ذاتها في إجرائها، حيث أرسلت الاستبانة إلى عدد من المواقع على الإنترنت، التي يمكن للمستخدمين من خلالها أن يستقبلوا هذه الاستبانة، والرسالة المصاحبة لها من قبل الباحثة، والتي تخبرهم فيها عن طبيعة بحثها والاستبانة التي تقوم بها. والشيء اللافت للنظر هنا، أن استخدام الإنترنت بوصفها وسيلة لجمع البيانات من قبل الباحثة قد وفر لها إمكان الحصول على ٤٩٦ استجابة من قبل المبحوثين مكنتها من إجراء بحثها الرائد عن الإدمان في الإنترنت، والإجابة عن تساؤلها البالغ الأهمية الخاص بـ: متى يمكننا أن نطلق على شخص ما أنه قد أصبح مدمناً للإنترنت؟ بل إنه قد ساعدها أيضاً، وبشكل أولى، على تقديم مقترحات علاجية، من وجهة نظر علم النفس، تساعد على التخفيف من حدة هذا الإدمان، وآثاره المجتمعية والأسرية والنفسية السلبية.

وفى دراسته المهمة، والمفيدة للبحث الراهن، يحاول هامان (Hamman (١٩٩٧ تطبيق المنهج الإثنوجرافى Ethnographic Method لدراسة السلوك الجنسي Cybersex الذي يتم عن طريق حجرات الدردشة من قبل المستخدمين لشركة أمريكا أون لاين AOL . ويؤكد هامان بعض الصعوبات التى واجهته في تطبيق هذا المنهج. فنظراً لعدم مقابلة هؤلاء المستخدمين، حيث يتم الاعتماد على المقابلات والاستبانات عن طريق شبكة الإنترنت، فإن هذا قد يؤدى، في كثير من الأحيان، إلى

أدوات الاتصال والتكنولوجيا؛ مثل مؤتمرات الفيديو Video Conferencing، والمؤتمرات التى يشترك فيها أكثر من جماعة عن طريق الصوت Group Voice Conferencing، والبريد الصوتي Voicemail، وأخيراً إمكان إرسال الملفات وتبادلها File Transfer» (paltalk.com).

ولعل ذلك يتوافق مع هيمنة العولمة، وبشكلٍ خاص، العولمة الإعلامية والأنشطة المختلفة المرتبطة بها. فمع سيادة العولمة الإعلامية ظهر عدد هائل من المواقع الخاصة ببرامج الدردشة؛ مثل الميسنجر، والياهو على صفحات الإنترنت؛ حيث ربطت هذه المواقع المستخدمين عبر مساحات واسعة وأطراف متباينة من العالم. وهو ما يبشر بخلق لغة شبه عالمية مستقبلاً ترتبط في الأساس بمستخدمي الإنترنت.

وصف حجرات الدردشة وتحليلها:

تغطى حجرات الدردشة عن طريق البال توك مساحة ضخمة من الأنشطة والممارسات النقاشية متباينة ومترامية المشارب والأهداف والأهمية، فبمجرد ولوج المرء برنامج البال توك يطالعه عدد هائل من الفئات والتصنيفات المختلفة التى تغطى مساحة ضخمة وواسعة من كافة الاتصالات الإنسانية. وبشكل عام، يمكننا أن نصنف هذه الفئات الخاصة بالنقاش، حتى وقت كتابة هذه الدراسة، تحت الفئات الآتية:

١- **حسب اللغة والموقع الجغرافي**: وتحت هذا التصنيف يتم الارتكاز على اللغة والموقع الجغرافي بوصفهما معيارين أساسيين لتأسيس حجرات الدردشة. فاللغة العربية، على سبيل المثال، تشتمل على ٢١٤ حجرة، كما أن اللغة الإسبانية والبرتغالية تشتمل على ٨٦ حجرة. كما أن منطقة الشرق الأوسط تشتمل على ٢١٠ حجرة، في حين تشتمل القارة الأوربية على ١٦٥ حجرة.

٢- **حسب المرحلة العمرية**: فالفئة العمرية من ١٣-١٧ سنة تشتمل على ١١

الكلمة بديلاً عن البشر. يركز المنهج الإثنوجرافى على الملاحظة المباشرة لسلوك الجماعة الاجتماعية، حيث ينصب الاهتمام هنا على الوصف التفصيلي والدقيق لثقافة الجماعة في تفاصيلها الصغرى. وهو ما سوف تركز عليه الدراسة الراهنة، من حيث التركيز على لغة الدردشة التى تتم في الحجرات العربية. بمعنى آخر؛ أننا لن نهتم في هذه المرحلة الوصفية من البحث بتعقب المبحوثين عن طريق شبكة الإنترنت، سواء من خلال البريد الإلكتروني أو من خلال المقابلات الفردية، لكننا سوف نركز جهدنا في هذه المرحلة على دخول هذه الحجرات والمكوث فيها، بدون المشاركة، اللهم إلا إذا كانت هذه المشاركة سوف تساعد على فهم ما استغلق علينا من هذه المناقشات والدردشات.

الجانب التحليلي

في الموقع الخاص بشركة البال تووك paltalk.com تعرِّف الشركة نفسها على أنها «شركة خاصة تهدف، بشكل رئيس، إلى تثوير الطريقة التى يتواصل بها الناس حول العالم، وذلك من خلال استخدام الإنترنت». إذاً فالوسيلة التى تستند إليها الشركة في تدعيم الاتصال المعاصر هي الإنترنت. وفى هذا السياق، تدعم الشركة عملية الاتصال بشقيها القائم على الصوت من ناحية، والقائم على الصورة من ناحية أخرى. وتعد شركة بال تووك- التى بدأت أعمالها في أوائل عام ١٩٩٨- من أوائل الشركات التى بدأت خدمات الاتصال الخاصة بالإنترنت في العالم. « ففي ديسمبر عام ١٩٩٨، كانت شركة بال تووك أولى الشركات في العالم التي توفر اتصالات الصوت الحي، مصحوبة في الوقت نفسه بإمكان تبادل الرسائل المكتوبة بين المستخدمين، حيث ساعد ذلك عملاء الشركة على الاتصال بأصدقائهم وعائلاتهم من أى مكان، وفى أى مكان، في العالم، بشكل سهل وبدون مقابل. ومنذ ذلك الوقت، أضافت الشركة، بشكل مستمر ومتواصل، أشكالاً جديدة ومتطورة من

فإن عليه في هذه الحالة أن يقدم نفسه، ويشرح طبيعة بحثه والهدف من إجرائه للمبحوثين.

بدايةً، إن الباحث على ألفة قديمة بطبيعة برنامج البال توك على وجه العموم، والحجرات العربية منه على وجه الخصوص. ولعل ذلك قد وفر له الوقت الذي يحتاج إليه الباحثون حتى يخلقوا ويوجدوا ذلك القدر المطلوب من الألفة الاجتماعية والعلمية، التي تساعدهم، بشكل كبير، على وصف المجتمعات التى يقومون بدراستها وتحليلها. وفى الدراسة الراهنة، لم يكن الهدف يستدعى ارتباط المنهج الإثنوجرافى بالمشاركة، قدر ما استدعى اختيار اسم مستعار جديد Nickname، غير الذي اعتدت الدخول به إلى هذه الحجرات، والذي تربطني من خلاله بعض العلاقات بالمستخدمين الآخرين، ثم الدخول إلى هذه الحجرات والملاحظة الدقيقة والمتأنية لكل التجليات المختلفة المرتبطة باللغة، وأشكالها، والمستجدات المرتبطة بها، وتسجيلها أولاً بأول.

إن ما يميز المنهج الإثنوجرافى لدى تطبيقه هنا، أقصد من خلال فضاء الإنترنت بشكل عام، وفى حجرات الدردشة على وجه الخصوص، من التطبيقات المرتبطة به في العالم الحقيقي، أي في المجتمعات الفعلية، حيث يعتمد الباحث على الملاحظة بالمشاركة، والاتصال وجهاً لوجه بجمهور البحث- هو إمكان التسجيل الفوري والدقيق، حيث يتم تسجيل ما يقوله المبحوثون بشكل حرفي، وكما يتفوهون به، بدون أي تدخل من قبل الباحث، وهنا يتم التسجيل من خلال الكمبيوتر، بديلاً عن جهاز التسجيل الذي يمكن استخدامه في بعض البحوث، مع ما يثيره ذلك من مشكلات ورفض من جانب كثير من المبحوثين في البحوث القائمة على الاتصال وجهاً لوجه. وإضافة إلى آنية ودقة التسجيل، اللذين يتسم بهما إجراء البحوث من خلال الإنترنت، فإن سمة المجهولية وعدم الخوف والتردد التى يتمتع بهما المبحوثون تساعدهم على الكتابة والتحدث، بشكل كبير ومتدفق وغزير، على عكس البحوث

حجرة، في حين الفئة العمرية أكبر من ١٨ سنة تشتمل على ١٧ حجرة.

٣- **حسب الدين:** فالمسيحية تشتمل على ٥١ حجرة، والإسلام يشتمل على ٢٩ حجرة، في حين تشتمل اليهودية على ٨ حجرات.

٤- **حجرات ذات اهتمامات متفرقة:** مثل المناقشات الثقافية؛ والمال والأعمال؛ والحب والرومانسية؛ والموسيقى؛ والأمريكان السود؛ وحجرات المثلية الجنسية من الرجال والنساء؛ والحجرات المخصصة للمناقشات والأحاديث الجنسية، وغيرها من الحجرات الأخرى التى يضيق المقام هنا عن حصرها.

ويلاحظ أن هذه الحجرات غير ثابتة، بمعنى أنها قد تنشأ لغرض معين ومرحلي؛ مثل الدفاع عن حركة طالبان، أو الدفاع عن أسامة بن لادن والمهاجرين العرب، أو حتى بغرض سماع الموسيقى، ثم تتلاشى بعد ذلك ولا يوجد من يتابعها. وإضافة إلى ذلك، توجد حجرات تستمر لمدة طويلة، وبشكل خاص الحجرات الدينية. إن القانون المحوري للإنترنت هو الحركة والتغير الدائمان، فكما يتغير المستخدمون، من يوم ليوم، ومن ساعة لأخرى، تتغير أيضاً الحجرات التى يُنشئها المستخدمون بسرعة كبيرة.

من بين هذه الفئات المختلفة، ركزت الدراسة الراهنة على الحجرات العربية، بوصفها المجال الجغرافي، أو الحقل الميداني الذي نهدف إلى دراسته، ووصفه، ثم تحليله. وإذا كان الباحث الإثنوجرافى يعانى من الصعوبات التى قد تواجهه، بشكل خاص، في ولوج الميدان، ومعرفة لغة المبحوثين، والتسجيل الآنى والدقيق، فإن الباحث الذي يقتفى أثر التفاصيل الإثنوجرافية على صفحات الإنترنت، لا تواجهه مثل هذه الصعوبات. فالباحث هنا لا يحتاج إلى وسيط يقدمه لمجتمع الإنترنت، كما أنه لا يحتاج إلى إخباريين يخبرونه بتفاصيل المجتمع المدروس، كل ما عليه أن يقوم به هو أن يدخل إلى الإنترنت، ثم بعد ذلك إلى حجرات الدردشة، كأي مستخدم آخر، ثم يرصد ما يحدث، اللهم إلا إذا احتاج إلى إجراء مقابلات مع أفراد معينين،

الأقليات؛ فعلى سبيل المثال تشمل هذه الحجرات(١٠):

!! +++ If God is 4 us,Who can be against us?+++ (١١)

++We Will Always Love U Again & Again

وعلى الدرجة نفسها من الأهمية، يوجد عدد أكبر من الحجرات ذات التوجه الإسلامي، التي تتعدد أغراضها، بدءاً من الدعوة الإسلامية، وعقد الندوات، ومناقشة الموضوعات المختلفة؛ مثل الرد على مزاعم الحجرات الأخرى، وواقع الأمة الإسلامية المعاصر، وحال المرأة المسلمة، والعبادات، ومناقشة مختلف الأمور الفقهية التى تهم جِماع المسلمين... إلخ من هذه الموضوعات المختلفة. ومن هذه الحجرات: AlAnsar الإصلاح ؛ حامل المسك ؛ لا إله إلا الله محمد لا إله إلا الله

٢- حجرات حسب الجنسية

هنا يتم تصنيف هذه الحجرات حسب جنسية منشئيها، وهنا تكون الحجرة بمثابة نادى اجتماعي لأبناء الجنسية الواحدة واللهجة الواحدة، وإن كان الأمر لا يستبعد، في أحيان كثيرة، انضمام أفراد آخرين من جنسيات عربية أو حتى أجنبية والاشتراك في مثل هذه الحجرات. وتمثل هذه الحجرات مكاناً مفضلاً بالنسبة لأبناء البلد الواحد سواء من المقيمين أو من المهاجرين؛ فالمواطن المصري سوف يبحث بدايةً عن الحجرات المصرية، وينطبق القول نفسه على المواطن السوري، والمواطن السوداني، والمواطن اللبناني...إلخ فالبحث عن الأشباه سلوك إنسانى طبيعي. ومن هذه الحجرات:

Egypt In Cyberspace

Egyptian International Club El-Nady El-masry

Kuwait Free Chat ؛KSA +3enb +KSA

UAE----3yoon-alemarat--- UAE

التى تعتمد على الاتصال المباشر بالمبحوثين، والتى تتسم بالاقتضاب والخوف والتردد من قبل المبحوثين، وهو الأمر الذي ينعكس، بشكل ما، على طبيعة المادة التى يتم الحصول عليها.

وبخصوص الدراسة الراهنة، فإننا لم نواجه مثل هذه المشكلات التى قد يواجهها الباحثون في البحوث الميدانية التى تعتمد على الاتصال وجهاً لوجه، وتطبيق أدوات البحوث المتعارف عليها؛ مثل الاستبانات، والمسوح الاجتماعية، ودراسات الحالة. ففي خلال ما يقرب من مائتي ساعة من ولوج هذه الحجرات والمكوث فيها، ولمدة تقترب من الشهرين(٨)، واعتماداً على الخبرة الذاتية الطويلة للباحث بهذه الحجرات، أمكن عمل تصنيف أولى لهذه الحجرات العربية، يمكن إيجازه فيما يأتي، آخذين في الحسبان أن هذه الحجرات غير ثابتة، حيث يظهر البعض منها، ويختفى البعض الآخر، حسب مقتضيات الظروف التى أدت إلى نشأة هذه الحجرات، وحسب طبيعة التغيرات السياسية والاجتماعية في عالمنا العربي.

١- الحجرات الدينية

وهى أكثر ثباتاً من بين مختلف الحجرات، كما أنها أعلى سقفاً بالنسبة لعدد المرتادين، إذ غالباً ما تأتى في المرتبة الثانية بعد حجرات الدردشة الجنسية Cybersex، التى دائماً ما تكون من أعلى الحجرات اكتظاظا بالمرتادين سواء في النهار أو في الليل(٩). وتشمل هذه الحجرات كلاً من الدين الإسلامي والدين المسيحي؛ حيث يلاحظ هنا أن الأقباط المصريين هم أكثر اهتماما من بين كافة المستخدمين العرب إنشاءً لمثل هذه النوعية من الحجرات، حيث تُستخدم هذه الحجرات للهجوم على فكر الأغلبية وتوجهاتهم ، مدعومة في ذلك بالهجمة العالمية الشرسة على الإسلام بشكلٍ عام، والمنطقة العربية بشكلٍ خاص، وفى أحيان أخرى تُستخدم هذه الحجرات لمناقشة الجوانب الدينية، والدفاع عن المسيح، وحقوق

الأسماء، شكلها، وأنواعها، ومضمونها، وعلاقتها بالحجرات التى توجد فيها.

يمكن القول إنه لا توجد قاعدة عامة تحكم اختراع الأسماء المستعارة، فكما ذكرت سابقاً، هذه الأسماء متعددة تعدد الأفراد الذين يخترعونها، وبحكم حيز الحرية الضخم الذي تتمتع به الإنترنت، بشكل عام، وحجرات الدردشة بشكل خاص. لكننا، وعلى الرغم من ذلك التعدد والتشتت، يمكننا أن نضع تصنيفاً أوليا، يشبه، إلى حد كبير، ذلك التصنيف الذي وضعناه لحجرات الدردشة. فأولاً تبرز الأسماء ذات الدلالة الدينية، بشكل خاص في الحجرات الدينية، بحيث يتخذها الأفراد تكَأة يعبرون بها عن توجهاتهم الدينية، والجماعات التى ينتمون إليها. ففي حجرة ALghADeeR ، وهى حجرة شيعية من الطبيعي أن نجد أسماء؛ مثل، Mahdiya ، OmAli ، jaafari1 karbaaalaaaeiy ، saif-alhak-ali . Moheb_Almahdi. وفى حجرة The Call for knowledge، وهى حجرة إسلامية لأهل السنة، ومفتوحة طوال اليوم، يجد المرء الأسماء الآتية:2003 -Al-100، MAKKA ، MU1IBBAT-ALKA7BA ، Fatema azzahra ، Mesk . Om Salama_1، Al Faarouk 51،Khadijah-Al-Al- ، ensan yasou3y. وفى حجرة !!!We will tell U، نجد الأسماء الآتية، ?Why Jesus is Disappointed، 4 ، Saleeb Elrab ،Magdalya 1،ONLY JESUS- ،Blue-Cross ،Ma7abbaa Jesus the only God ، Coptic oath ، Christ3 [١٢]. ويلاحظ في هذه الأسماء الدينية أنها تعبر عن شخصيات وأماكن تاريخية، وعن مذاهب دينية، وأخيراً عن صفات أخلاقية ترتبط بالأديان. وعلى الرغم من وجود هذه الأسماء ذات الدلالات الدينية، فإنه يوجد عدد كبير من الأسماء الأخرى غير الدينية، بل إن المرء يمكنه القول إن وجود هذه الأسماء غير الدينية هو الأكثر شيوعاً في حجرات الدردشة الدينية، على نحو ما سيرد ذكره في بقية التصنيف.

إذا كانت الأسماء الدينية دالة بذاتها على النحو الذي يمكن معه تصنيفها في

٣ - حجرات ذات اهتمامات متنوعة

وهى أيضاً تتبع جنسيات معينة، لكنها لا تعلن ذلك في العنوان الخاص بها؛ مثل حجرات الشباب، أو الحجرات الخاصة بالغناء والموسيقى. ومن هذه الحجرات:

Arabic Music For all ؛Arabian Music ؛3ash SDDAM

ShaBaB al ISLAH ؛ Mazika ؛ Arabic English Music 4 all

إن معظم هذه الحجرات متاحَة لكل المستخدمين، فيما عدا بعض الحجرات التى تستدعى استخدام كلمة سر معينة Password لدخول هذه الحجرات. وتتسم هذه الحجرات بكثرة العدد، كما أنها تتفاوت في عدد مرتاديها، فالبعض منها، وبشكل خاص القديم منها على هذا الموقع؛ مثل Arabic Music 4 all، يتسم بكثرة عدد مرتاديه، والبعض الآخر والأكثر حداثةً؛ مثل 3ash SDDAM ، يتسم بالآنية وبجمهور محدد وضيق النطاق نسبياً. ويمكن القول إن هذه الحجرات تعكس، بشكلٍ كبير، طبيعة التوجهات السياسية والدينية الخاصة بالعالم العربي المعاصر، حيث ينقل المستخدمون همومهم وانقساماتهم إلى هذه الحجرات، كما ينقلون معهم هموم أوطانهم المختلفة، والمشكلات الوطنية التى تواجههم.

- **وصف الأسماء المستعارة وتحليلها:**

الأسماء المستعارة Nicknames هي الأسماء التى يتخذها الفرد قبل دخوله إلى حجرات الدردشة، والتي توفر له ذلك القدر الكبير من المجهولية. وصحيح أن بعض المستخدمين يشاركون في المناقشات الصوتية عن طريق الميكروفون المتصل بالكمبيوتر، معلنين بذلك، على الأقل، عن حقيقة نوعهم، ذكراً كان أو أنثى، لكن يظل الفرد، على الرغم من إفصاحه، نوعاً ما عن هُويته، مجهولاً بالنسبة للآخرين، فضلاً عن أن البعض يستخدم بعض البرامج التي تتيح له التنكر، وذلك- وكما هو معروف- عن طريق تغيير نبرات صوته، من ذكر إلى أنثى، أو العكس، أو حتى إلى طفل، أو روبوت...إلخ. وفيما يلي سوف نحاول أن نقدم وصفاً تفسيرياً لهذه

بشكل أو بآخر، مع تفشى المرجعية الفردية في توجهاتنا المعاصرة، سواء على مستوى الجماعات المحدودة أو على مستوى الدول القطرية. ويظهر هذا الشكل الفردي، بشكل كبير في الاهتمام بالصفات المادية الخارجية أكثر من أي شيء آخر، بخاصة لدى الإناث. ولننظر مثلاً إلى الأسماء الآتية، لنرى كم التركيز والانغلاق على المسائل الشكلية التي تتعلق بالمظهر الخارجي، ودلالاتها المختلفة: -GHAZALA، _2BABAY، _Folla، Raw3a_Sweden، Swet_4ever1، Bent_Sha1nona، Bent_Amoura، MOZZA GAMDA AWY، Tofa7aah_latheetha، daloo3a_bas_amoura، farawla44، awe t3ma، superstar1400، a7la bent fe egy، green_eyes، daloo3a_bas_amoura.

وحتى لا يبدو تفسير هذه الأسماء متعسفاً، فإننا لا نقصد هنا أن هذه الأسماء المستعارة تمثل اقتراباً مباشراً من الدلالات الجسدية، لكنها، بالتأكيد تعكس تصوراً أنثوياً لدور الفتاة في المجتمع والشكل المأمول منها، كما تعكس أيضاً استخدامات لغوية قديمة بدلالات جديدة في سياقية جيل الإنترنت الحالي. إضافة إلى ذلك، قد يستخدم الأفراد أسماءهم الشخصية، أو أسماء أشخاص يمتون إليهم بصلة ما، أو قد يحبون هم أنفسهم اسما ما، فيجدون في حجرات الدردشة فرصة لاستخدامه والاستمتاع بملازمته بعض الوقت، وبشكل خاص الأسماء التى تُطلق على سبيل التدليل. ومن هذه الأسماء: Khaled-26، raghrb_4، ameera_ 1، maya_ 220، angella 330، Rana-2، moody41، laila 295. ويرتبط بذلك أيضاً أسماء الكُنيات، كأن يُكنى الشخص بكنية معينة، وبشكل خاص أسماء أولاده، ومن أمثلة ذلك، um_rahma، abo Karam2003، abousadek2003، Ben Muhammed، Om ShBA9H، po Fahd.

تأتى بعد ذلك الأسماء التى تحيل مباشرةً إلى موطن الفرد وبلده بشكل عام، وإلى المنطقة التى ينتمي إليها من هذا البلد، بشكل أكثر تحديداً. كما يرتبط بذلك أيضاً

خانة الأسماء الدينية، فإن الأمر بالغ الصعوبة مع بقية الأسماء، المتعددة والمتنوعة، تعدد الفكر الإنساني وتنوعه، كما ذكرت آنفاً. فحركة المستخدمين من حجرة إلى أخرى يُصعِّب من عملية إيجاد ارتباط بين جملة أسماء معينة، وحجرة محددة؛ فحجرات الدردشة، مثلها مثل فضاء الإنترنت، تتسم بسهولة حركة مستخدميها، من حجرة إلى أخرى، ومن جماعة إلى أخرى، ومن موضوع إلى آخر، لذلك يصعب القول بوجود جماعة محددة من الأفراد/الأسماء ترتبط بحجرة واحدة من حجرات الدردشة فحسب، إلا فيما ندر. وربما تكشف مجموعة الأسماء الآتية الصعوبات التى تكتنف أية محاولة لتصنيفها، وذلك بسبب التعدد والتنوع الشديدين المرتبطين بهذه الأسماء؛ ومن هذه الأسماء ما يأتي: Ana_wenta_wbs1، vip secret، AL3asal Wa9L، 3en AL7asooD، HAZALA-1، 7 baqaya_Jroooo، Walla 2009، Bent-al Akaber، Folla_ 2، ssawa7aaaa، Roura، Rana-2، Happy Tear، King love_1_14، zamzom 11، marlboro8i8 8، La_La_82K، Mar7ooom_، Jar-AAmaR 11.

هل يمكن وضع تصنيف، واسع وفضفاض، لكل هذا التعدد والتنوع من أشكال الأسماء المختلفة؟ بالطبع يمكن إيجاد بعض الملامح العامة التى يمكن أن تقدم تقسيماً وتفسيراً أوليا، لكل هذا الشتات. أولاً يمكن أن نشير إلى أن جانباً كبيراً من هذه الأسماء يختص بالتوصيف المادي، والشخصي الذاتي الخاص بالمتحدث سواء أكان ذكراً أم أنثى. فأسماء مثل AL3asal Wa9L، baqaya_Jroooo، Happyear، ssawa7aaaa، Mar7000m_، Bent_Sha3nona، sly _ fighter، Bent-al Akaber، irahabi_1، wild rose_٠، X-ASAD-X 3، mysteriousma-81، CcRrAaZzYy، awtar 7azeena، 3asal62، K2eeb، AZ3AAR_AL7OOB، red_rose00، layth_6، rayeek-1 ، هي أسماء تشير كلها إلى جوانب وصفات خاصة بالفاعلين الاجتماعيين، حتى وإن لم يحملوا هذه السمات، وهى حالة تتوافق،

وأرقام؛ مثل: DX ، bbb20 ، XXss ، To_2 ، فإن المرء يمكنه أن يصنف هذه الأسماء وفق أسماء تتعلق بوصف الشكل الخارجي والجوانب والنفسية والمزاجية للمستخدمين، وأسماء حقيقية تصف شخص المستخدم أو أشخاصا يمتون إليه بصلة، وأخيراً تلك التى تتعلق بأسماء البلدان والشخصيات التاريخية والمعاصرة. ومن خلال هذا التصنيف الأولى يلحظ المرء حجم التشابه الكبير والتأثير المتبادل بين عالم الأسماء المستعارة (العالم بين جدران حجرات الدردشة المتخيلة) وعالم الأسماء الحقيقية (العالم المتعين)، حيث لا تبتعد الأسماء المستعارة في كثير من مضامينها عما يحدث في الأبنية الاجتماعية المختلفة التى يمارس من خلالها الأفراد دردشاتهم. أما على مستوى الشكل، فإن المسافة تتسع بين شكل الأسماء في حجرات الدردشة ، وتلك في العالم المتعين الحقيقي. ونظراً لإلزامية كتابة هذه الأسماء بالحروف الإنجليزية، وعدم وجود مماثلات صوتية لبعض الحروف العربية، ابتكر المستخدمون أرقاماً أجنبية تُستخدم محل هذه الحروف العربية؛ مثل: الرقم 7 أو V للدلالة على حرف الحاء العربي، والرقم 3 للدلالة على حرف العين العربي، والرقم 5 للدلالة على حرف الخاء العربي، والرقم 9 للدلالة على حرف الصاد العربي ...إلخ من هذه الأرقام التى ابتدعها المستخدمون، واتفقوا عليها بما يشبه القواعد المقررة سلفاً، والتى تحدد شكل الاتصال فيما بينهم. وإضافة إلى ذلك، تتسم هذه الأسماء بشكل عام بارتباطها بأرقام تابعة لها، كما أوضحنا سابقاً، وأخيراً، يرتبط ابتكار هذه الأسماء بجملة تشكيلات إخراجية؛ مثل: استخدام الحروف الكبيرة ممزوجة بحروف صغيرة، أو استخدام ألوان متعددة، وعلامات من تلك المتوافرة على لوحة الكتابة الخاصة بأجهزة الكمبيوتر مثل - ، و_ ، و = ، و +، و@، و # ، و$، و* ... إلخ من مثل هذه العلامات المتنوعة والمتعددة، التي لا يمكن أن تصاحب أسماءنا في العالم المتعين.

- **وصف اللغة المستخدمة في حجرات الدردشة وتحليلها:**

الأسماء التى تحيل إلى هوية الفرد، بغض النظر عن انتمائه إلى بلد ما. ومثال ذلك: Kol Falasteen ، Free_Falasteen ، NABULS ، Dam3et_Falasteen ، bent_elberah . وتستحوذ الأسماء التى تشير مباشرة إلى فلسطين على مساحة وحيز كبيرين من الأسماء التى تشير إلى الأوطان، ويلاحظ هنا أنه ليس من الضروري أن يكون المستخدم فلسطينيا حتى يستخدم اسماً يشير إلى فلسطين ومناطقها المختلفة، فما زال الإحساس الوطني بمأساة فلسطين، على الأقل في مستواه الشعبي، يشتمل على هذا الزخم الذي يجعل الكثيرين من أبناء هذه الأمة يختارون أسماء مستعارة تشير من طرف أو آخر إلى مأساة فلسطين. كما أن هذه الأسماء أيضاً، تشير إلى الوطن أيضاً، العربي عموماً والفلسطيني خصوصاً في جانبه المأساوي؛ مثل al7awatan ، 2seer_el_Watan ، Sajeen_ ، alghorba_morrah . إضافة إلى ذلك، هناك عدد لا يحصى من الأسماء التى تشير إلى موطن الإقامة الحالي، موطن المهجر؛ من مثل: Frankfurt_199 ، Florida_ ، Germany_girl ، Sweden-3alaa ، Amal_California ، Enigma of London إلخ ... كما يوجد، إضافة إلى ذلك، عدد من الأسماء التى تربط نفسها بالشخصيات التاريخية والمعاصرة؛ مثل: HOLAKO111 ، MODAFAAR ، ALNOAAB، Alexander1_1، Romel_B52، Salahedeein، Saddam_Hussein, Ben Laden.

ويمثل ما سبق تصنيفاً أوليا ومبدئيا لاستخدامات الأسماء المستعارة في حجرات الدردشة العربية، وبالطبع وكما ذكرت سابقاً، فإن المرء لا يمكنه حصر هذا الكم الضخم والمتنوع والمتجدد من هذه الأسماء، إذ إن هذا الأمر يستدعى دراسة منفصلة، وهو ما يخرج عن حيز هذه الدراسة. لكن، وبشكلٍ عام، يمكن القول إنه باستثناء الأسماء التى تستدعى الغرابة في ذاتها، وتسترعى النظر؛ مثل: yady_elneela، Namla_1 ، Kna_Kna ، أو تلك التى تشير إلى مجرد حروف

الحرة، حيث يتحرر الأفراد من القيود والمحددات التى تفرضها طبيعة المناقشات الدينية الرصينة، والتي تحاول بشكل كبير أن تلزم نفسها بالأوامر والنواهي الدينية. ففي هذه الحجرات تفرض أوضاع المناقشات تلك الحدة والسخونة التى تخرج اللغة عن أطرها الهادئة إلى أطر أشد حدة، كما يزداد استخدام الاختصارات والإشارات الخاصة بالضحك والتهكم. وبالطبع سوف يختلف شكل النقاش في الحجرات الأخرى مثل الحجرات الثقافية والحجرات الخاصة بسماع الموسيقى. وفيما يلي سوف أقف على الملامح العامة والمميزة لهذه اللغة، وجوانب الاتفاق والاختلاف فيما بينها بحسب نوع الحجرات ونوع الموضوعات.

١- تكرار الحروف والكلمات والأشكال

في اللغة العادية يستعين المتحدثون بكثير من المؤثرات التى تساعدهم على إيضاح وتفعيل وجهات نظرهم تجاه الآخرين الذين يبادلونهم الحديث؛ مثل إعادة الكلام، وارتفاع حدة الصوت، واستخدام حركة اليدين، وانفعالات الوجه... إلخ من مثل هذه المؤثرات المرتبطة بالاتصال المباشر بين البشر. أما داخل حجرات الدردشة، فإن الأمر جد مختلف، إذ إنه، باستثناء استخدام الصوت، فإن المستخدمين لا يمكنهم التعبير عن هذه الانفعالات إلا من خلال الكلمة المكتوبة، والأشكال المختلفة المرتبطة بها.

ويُعد تكرار الحروف ومد الكلمة من أكثر مظاهر اللغة المستخدمة داخل حجرات الدردشة، حيث يُستخدم ذلك، في الأغلب للفت انتباه المتحدثين الآخرين، أوللإلحاح على وجهة نظر معينة. ويأتي هذا التكرار مصحوباً بتأثيرات الكتابة المختلفة والمتوافرة عبر الكمبيوتر؛ مثل الألوان، ودرجة تركيز اللون، ونوع الخطوط.

ويُلاحظ فيما سبق أن هذا التكرار فيما يتعلق بمسألة الحروف يظهر أكثر ما يظهر عند الإشارة إلى الضحك، وكأننا هنا بدلاً من أن نقول: يضحك الفرد ملء

عادة ما تبدأ الدردشة بعد فتح الحجرة وبداية ولوج المدردشين إليها، حيث يدخلون في مناقشات متعددة ومتشابكة. يتحدث أحد الأفراد في الميكروفون مُثيراً موضوعاً ما، ثم يشتبك معه بقية الأفراد، موجهين الكلام إليه مباشرةً أو فيما بينهم؛ فهم، من ناحية، يردون على المتحدث الرئيس الذي يستخدم الميكروفون، ومن ناحية أخرى، يتحدثون فيما بينهم. فالنص القائم داخل حجرات الدردشة هو في النهاية نص متعدد الاستجابات والموضوعات في الوقت ذاته. ونظراً لهذه الاستجابات المتعددة والمتقاطعة في الوقت نفسه، فإن اللغة المستخدمة تتشكل بحسب هذه التقاطعات والتشابكات.

قبل الدخول في التشريح المتعمق لهذه اللغة، يبقى السؤال ، هل تختلف طبيعة اللغة المستخدمة باختلاف الحجرات أو أن اللغة المستخدمة داخل حجرات الدردشة لغة واحدة بغض النظر عن نوع الحجرة؟ سؤالاً ضروريا وملحا. ويمكن القول في ضوء ملاحظاتنا لحجرات الدردشة إن هناك اختلافات بين الحجرات، يحكمها في الأساس طبيعة الحجرة والموضوعات المثارة فيها. وتنعكس هذه الاختلافات، بشكل أو بآخر، على شكل اللغة المستخدمة في هذه المناقشات ومضمونها، كما سوف نبين لاحقاً. فاللغة المستخدمة في الحجرات الدينية، وبشكلٍ خاص، تلك التى تهدف إلى التعليم الديني، أكثر من مناقشة القضايا الساخنة، من مثل الصراع بين الإسلام والمسيحية، أو تلك التى تمزج الدين مباشرة بقضايا الأقليات وحقوقهم في عالمنا العربي، تتسم بالاعتدال، والكياسة، والاكتمال، حيث يقل فيها استخدام الاختصارات والرموز. كما سوف يزداد في هذه الحجرات أكثر من غيرها استخدام الاقتباسات الدينية، الجاهزة سلفاً والمعدة لمثل هذه المناقشات والدردشات.

ويختلف الأمر، إلى حدٍ ما مع الحجرات ذات الصبغة السياسية التى تتناول الموضوعات الساخنة؛ مثل القضية الفلسطينية، والأوضاع الراهنة في العراق، وإلى حد كبير، مع الحجرات الأخرى التى ترتبط بشكلٍ كبير بالمناقشات والموضوعات

الاتصال، بحيث تساعد على استمرارية العملية الاتصالية وتطورها فيما بينهم.

ويرتبط بنمط الاتصال عبر حجرات الدردشة استعمال الأشكال والرموز التوضيحية بشكلٍ كبير، إلى الحد الذي أصبحت فيه هذه الرموز تشكل شكلاً عالمياً متعارفاً عليه. ولقد أصبح مصطلح الأيقونات التى تدل على الحالة المزاجية والانفعالية Emoticon هو ما يستخدم عالمياً للإشارة إلى هذه الأشكال أو الأيقونات، على حد تعبير المصطلح، ومن هذه الأشكال (-: وهو يشير إلى الابتسامة، و)-: وهو يشير إلى الحزن والضيق، و (-؛ وهو يشير إلى غمزة العين، و o-: وهو يشير إلى الغضب والصياح. وإضافة إلى ذلك تستخدم لغة حجرات الدردشة، تكملة لمثل هذه الأيقونات عدداً من الوجوه يشير كل منها عند استعماله إلى الحالة المزاجية للمتحدث مثل ☺ وهو يشير إلى السعادة، و ☺ للدلالة على الخجل ...إلخ من هذه الأشكال والأيقونات. وكما لاحظنا سابقاً، فإن كثيراً من مستخدمي الحجرات العربية يستخدمون مثل هذه الأشكال والأيقونات، التى أصبحت تمثل لغةً عالمية، أكثر من ارتباطها بإقليم جغرافي معين، أو بجماعة اجتماعية معينة.

٢- الاختصارات واستخدام المفردات الأجنبية

تتسم اللغة المستخدمة في حجرات الدردشة بالاختصار الشديد؛ ولعل ذلك يرجع إلى أنها، في النهاية، لغة بصرية تعتمد الشكل والرسائل التلغرافية القصيرة. وفيما عدا أغلب الحجرات الدينية، التى تحكمها طبيعة الموضوعات التي يتم مناقشتها، إضافة إلى رغبة مرتاديها عدم الاختصار في المسائل ذات العلاقة بجملة الممارسات الدينية، فإن معظم، إن لم يكن كل الحجرات الأخرى، ترتبط بمثل هذه اللغة الرمزية المختصرة، آخذين في الحسبان أن معظم هذه الاختصارات تتم باستعمال الحروف اللاتينية. ومن أبرز هذه الاختصارات ما يتعلق بالاختصارات الخاصة بالسلام مثل « السلام عليكم» حيث يُشار إليها بالأحرف ws wr wb، إضافة إلى

شدقيه، إذا بنا نقول: يضحك ملء يديه، في إشارة دالة على دور الكتابة في التعبير عن وضعية الضحك التى تنتاب الأفراد إبان استخدامهم حجرات الدردشة. ومما هو جدير بالذكر، أن استخدام حروف الضحك والقهقهة يوجد أكثر ما يوجد في حجرات الدردشة التى تهدف إلى الإمتاع وتبادل الموضوعات النقاشية الخفيفة، والتى يؤمها، في الأغلب، الشريحة العمرية بين ١٨-٢٤ عاماً حسب توزيع الفئات العمرية لدى برنامج البال توك. وإضافة إلى ذلك، يظهر هذا التكرار، بشكل واضح وجلى عند مبادلة التحيات، حيث يُستخدم تكرار الحروف هنا بمثابة دليل على حرارة السلام والتحية من جانب، وعمق العلاقة بين المستخدمين من جانب آخر. ولا تقتصر عملية التكرار هذه على الكتابة باللغة العربية فحسب، بل يتعدى الأمر كذلك إلى كتابة العربية بحروف لاتينية، كما يرتبط هذا التكرار أيضاً بالكتابة بالحروف اللاتينية.

وكما تتكرر الحروف، سواء تلك المكتوبة باللغة العربية أو تلك المكتوبة باللغة اللاتينية، تتكرر أيضا الكلمات والأشكال، حيث يوفر استخدام الكمبيوتر ذلك القدر من مصاحبة الكلمات بأشكال وزخارف متنوعة ومتعددة حسب أذواق المستخدمين، وقدراتهم الإبداعية. ويلاحظ أيضاً انتشار هذا اللون من الأشكال والزخارف في الحجرات الشبابية، وتلك التى يغلب عليها طابع المناقشات الخفيفة والترفيهية.

ويمكن القول إن النص الخاص بحجرات الدردشة يفرض لغة تستدعى الاستعانة بكافة الإمكانات التى يتيحها ذلك النمط من الاتصال، وعلى رأسها استخدام الأشكال التوضيحية المختلفة التى تساعد على تدعيم التفاهم والتواصل بين أطراف عملية الاتصال. وعلى الرغم من أن هذه الأشكال قد تبدو مبهمة لمن اعتادوا نمط الاتصال التقليدي، فإنها تحقق ذلك القدر من التواصل بين أطراف حجرات الدردشة، ولعل ذلك يؤكد ما ذكرته في بداية هذه الدراسة عن حتمية وجود قدر ما من القواعد المقررة سلفاً، المتغيرة في الوقت نفسه، التي يتفق عليها أطراف عملية

يصعب على أي باحث يتناول لغة حجرات الدردشة العربية بالبحث والتحليل، أن يتجاهل هذا الحيز الضخم من المزج والخلط المستمر بين اللغة العربية، وبين اللغة الإنجليزية، آخذين في الحسبان أن عدداً لا بأس به من مرتادي الإنترنت يتبادلون مناقشاتهم باللغة الإنجليزية، كما أن عدداً أكبر يكتب العربية بحروف لاتينية. وهناك كثير من الأمثلة التى تبين ذلك المدى المتسع من استخدامات اللغة الإنجليزية، ومزجها باللغة العربية؛ مثل: ووووووولكم: للإشارة إلى welcome ، وباي: للإشارة إلى bye ، وأوكى أدمن: للإشارة إلى okay Administrator.

٣ - استخدام المؤثرات

كما ذكرنا سابقاً، فإن النص الخاص بالإنترنت نص مركب وغير خطى Hybertext، يساعده على ذلك الإمكانات المتوافرة خلال استخدام البرامج المختلفة المتصلة بالحاسب الآلي من جانب، وتلك التى توفرها برامج الدردشة من جانب آخر. وفى هذا السياق، تلعب هذه المؤثرات المختلفة دوراً أساسياً في تدعيم لغة الاتصال عبر حجرات الدردشة. ومن هذه المؤثرات استخدام الألوان وأشكال الحروف المختلفة، ووضع خطوط تحت ما يكتبونه، مع اختيار حجم الحروف المطلوب الكتابة بها. وبالطبع فإن اختيار ألوان معينة؛ مثل الأحمر الصارخ بحجم حروف كبيرة، يعكس رغبة الفرد في لفت أنظار سائر أفراد الغرفة، مع تأكيد أهمية الرسالة التى يبغى إيصالها. إضافةً إلى ذلك، يمكن استخدام العديد من المؤثرات الأخرى مثل إرسال زهرة، أو قبلة..إلخ من مثل هذه المؤثرات التي تحل هنا محل اللغة، ويُستعاض عنها في توصيل رسالة ما إلى الطرف الآخر. إن الإنترنت بعامة، وحجرات الدردشة بخاصة ترتبط بعدد كبير من هذه المؤثرات التي تحمل في طياتها معاني ورموزاً مشتركة لأطراف العملية الاتصالية، يعيها كل منهم، ويستخدمها في توصيل رسالةٍ معينة إلى باقي الأطراف.

ذلك، يستخدم الرقم 1 للإشارة إلى أن الميكروفون الذي يتحدث به الشخص إلى سائر أفراد الغرفة يعمل بشكل جيد، ويمكن لهم الاستماع إليه، ويُستخدم الحرفان wb (welcome back) للترحيب بعودة الفرد إلى غرفة الدردشة مرة أخرى، وفي السياق نفسه، تُستخدم الأحرف brb « be right back» للإشارة إلى مغادرة الفرد الغرفة بشكل مؤقت، وعودته إليها بعد مدة ما من الوقت. وربما كان أشهر الاختصارات المتعارف عليها الآن بين جمهور الإنترنت هو الحروف الثلاثة LOL«Laughing OutLoud » التي تشير إلى الضحك والقهقهة التى أصابت أحد أطراف العملية الاتصالية جراء ما قاله الطرف الآخر.

أخيراً يستخدم الكثير من مرتادي حجرات الدردشة الأرقام للدلالة على كلمات معينة حينما يتشابه نطق كل منها؛ حيث يُستخدم الرقم 2 للدلالة على Too أي أيضاً، فحينما يقول فردٌ ما لفرد آخر Hi يبادره الآخر Hi. 2 وأيضاً يستخدم الرقم 4 للإشارة إلى For ، كأن يقول أحد الأفراد This Moouah 4 ، ويعني ذلك أن هذه القُبلة له. ويُلاحظ في الجملة السابقة، إذا جاز عدها جملة، أنها استخدمت الرقم 4 محل For؛ اعتمادا على التشابه الصوتي، واعتماداً على القواعد المعتمدة والحاكمة لحدود الاتصال عبر حجرات الدردشة، كما يُلاحظ أيضاً أن القُبلة استُعيض عنها بالوقع الصوتي المتعارف عليه بين أبناء العربية.

كان من الممكن في دراسة تتوخى منذ البدء الحديث عن ممارسات اللغة العربية في حجرات الدردشة أن نستثنى هذه الرموز والحروف الأجنبية، لكن الأمر هنا قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من بنية التواصل بين مرتادي هذه الحجرات، بغض النظر عن الجوانب السلبية المصاحبة لهذا المزج اللغوي، والذي لا ينفصل، في الوقت نفسه، عن ارتباطه بمستوى أعلى وأوسع نطاقاً من أشكال المزج الأخرى التى نستدمجها، أو بمعنى أكثر دقة، تستدمجنا في جملة ممارساتنا اليومية والحياتية. لذلك، فإنه

المتعارف عليها من أدوات الاتصال التقليدية المختلفة مثل الراديو والتليفزيون (حول أشكال الاتصال التقليدية، ينظر سنو: ٣١-٥٦؛ الجمال: ٧٥-١٤٥). والشيء المهم هنا، والذي يجب ألا يغيب عن أذهاننا، هو أن ما يدور في حجرات الدردشة خلال الإنترنت، هو في النهاية نشاط اتصالي جديد يرتبط بما يُطلق عليه ريفكن، عصر النفاذ، الذي أحال علاقات الملكية الرأسمالية المتعارف عليها إلى علاقات تتركز بالأساس حول إمكان النفاذ خلال الإنترنت. فعلاقات الاتصال محكومة هنا بإمكانات النفاذ الجديدة التي توفرها خدمات الإنترنت، وليس ملكيتها. فنحن لا نمتلك الإنترنت، لكننا نملك حق النفاذ إليها، فقط حينما نريد ذلك، أو حينما تتوافر إمكانات هذا النفاذ.

إن الانتقال من علاقات الملكية إلى علاقات النفاذ ينتج أشكالاً وأنواعاً جديدة من الكائنات البشرية، التي لا تحكمها الحدود الجغرافية مثلما كان الحال في إطار علاقات الملكية، قدر ما تحكمها العلاقات الزمنية. فالزمن يصبح هو المتغير الرئيسي لعلاقات النفاذ الجديدة (انظر ريفكن: ٩-٢٤). وفي هذا السياق، فإن حجرات الدردشة تمثل تجسيداً لنمط ثقافي جديد، يختلف عن أنماط الاتصال التقليدية؛ مثل الصحافة وأجهزة الإعلام المختلفة. فهذا النمط هو إحدى نتاجات عصر الشبكات الرقمية الحديثة المرتبط أساساً بالإنترنت، وإمكانات النفاذ. ويرتبط هذا النمط الجديد بخلق شخصيات جديدة تختلف تماماً عن نمط الشخصيات السابقة الحقيقية والمتكاملة، فشخصيات الإنترنت هى من ذلك النوع الذي تُطلق عليه شيري تيركل Sherry Turkle الشخصيات المتعددة (انظر ريفكن: ٢٧٧-٢٧٨). وبشكلٍ كبير، ينطبق ذلك على شخصيات مستخدمي حجرات الدردشة؛ فإمكانات النفاذ التي توفرها حجرات الدردشة، تتطلب وتخلق هذا النوع من الشخصيات المتعددة التي تنتقل من حجرة إلى أخرى، ومن سياق لغوي إلى آخر، طالما أن إمكانات النفاذ مكفولة ومتاحة للجميع. ولعل ذلك، يرتبط بما أكدناه

النتائج

مازالت الإنترنت بشكل عام، وحجرات الدردشة بشكل خاص، تمثل حقلاً بكراً يستدعى جهود كثير من التخصصات المختلفة والمتباينة؛ مثل علوم الاجتماع والنفس والسياسة والعلاقات الدولية والاتصالات...إلخ. وفى هذا السياق، فإن الدراسة الراهنة تمثل محاولة أولية تهدف إلى تعرف ذلك الكائن الهلامي، أقصد الإنترنت، والوقوف على ملمح من أهم ملامحه، ألا وهو حجرات الدردشة. وعلى الرغم من وجود بعض الدراسات التي حاولت مقاربة موضوع الإنترنت في عالمنا العربي، نجد أنها إما ركزت على الأبعاد التقنية لظاهرة الإنترنت والمعلوماتية الحديثة (انظر أبوشقرا؛ بوخاطر؛ جرجس؛ الدليمي: ٨١-١٠٧؛ شاهين)، وإما ركزت على الجوانب السلبية والإيجابية للظاهرة (ينظر سعيد؛ الحاجي؛ الدليمي: ١٠٩-١٣٥؛ الجوهري؛ اللبان)، وإما حاولت أن تربط بينها وبين ظواهر أخرى مثل اللغة، بشكلٍ غلب عليه أيضاً الجانب التقني، حيث غابت المضامين والأبعاد المجتمعية (سنو: ٩٠؛ وانظر أيضاً نموذجاً لهذا النوع من الدراسات، علي). وبشكلٍ عام، فإن العالم العربي ما زالت تنقصه تلك الدراسات التي تتناول ظاهرة الإنترنت في أبعادها الاجتماعية العميقة، سواء من خلال تناول الظاهرة بشكلٍ عام (انظر الدراسة الميدانية التي أجرتها سنو حول استخدامات وسائل الاتصال الحديثة في المجتمع اللبناني ومن بينها الإنترنت ١٧٧-٢٠٧؛ والدراسة الميدانية التي أجراها العصيمي على عينة من طلاب المرحلة الثانوية في مدينة الرياض السعودية؛ وانظر أخيراً حمادة)، أو من خلال التركيز على أحد تجلياتها مثل حجرات الدردشة.

ويمكن القول إن الدراسة الراهنة لا تنفصل في توجهاتها العامة عن موضوع علم الاتصال بشكلٍ عام، فما يقوم به الأفراد في حجرات الدردشة يمثل، في النهاية، تعبيراً واضحاً عن عملية الاتصال في أطرافها الثلاثة التي تشتمل على مرسل ومستقبل وقناة أو أداة الاتصال، وان كانت بالتأكيد تختلف عما يوجد في الأشكال

من هنا يمكن القول، إن التأثيرات الحادثة، على الأقل في مستوى لغة حجرات الدردشة، على الرغم من تأثيراتها البالغة السلبية في اللغة العربية، مازالت تتم على مستوى الشكل اللغوي، أكثر منها على مستوى المضامين الفكرية. ونحن نعي هنا صعوبات الفصل بين مستوى الشكل اللغوي، ومستوى المضامين الفكرية؛ فكلاهما يؤثر في الآخر ، بل إنه من غير الممكن الفصل بين الشكل اللغوي والمضمون، فكلاهما حامل للآخر، لكن الأمر يستدعي في هذه المرحلة، وفي ضوء عدم الانتشار الواسع المدى للإنترنت في الدول العربية مقارنة بالدول الغربية، (انظر حول الفجوة الرقمية بين الدول المتقدمة والدول النامية حمادة: ٦٣،٦٢؛ وحول الوضع في الدول العربية انظر العصيمي: ٣٠،٢٩) عدم الادعاء بوجود علاقة قوية ومؤثرة بين شكل الممارسات اللغوية في حجرات الدردشة، والمضامين الفكرية للمستخدمين. ولعل ذلك يرجع أيضاً إلى أن علاقات الدردشة هي علاقات لعب في الأساس، أكثر منها علاقات عمل، وإنجاز. ويؤكد ريفكن أن عصر النفاذ والتشبيك المعاصر، المرتبط بالانتقال من الإنتاج الصناعي إلى الإنتاج الثقافي، قد أدى من جانب آخر إلى الانتقال من علاقات العمل إلى علاقات اللعب. لقد ركز عصر النفاذ والتشبيك الحالي على تسليع اللعب وليس على تسليع العمل، مثلما كان الحال مع العصر الصناعي السابق، القائم على علاقات الملكية والعمل والإنتاج (انظر ريفكن؛ حمادة).

في ضوء ما سبق يمكن القول إن النتائج التى توصلنا إليها يجب أن تُوضع من جانب في سياق هذه التحولات الأولية الخاصة بالإنترنت في عالمنا العربي، والتي لم تصل بعد، أو حتى تقترب من عمق التحولات الخاصة بالمجتمعات الغربية المابعد حداثية. من جانب آخر فإن نتائج هذه الدراسة يجب أن توضع أيضاً في إطار الرؤية الاستطلاعية والأولية للدراسة، فكما ذكرت سابقاً، مازال حقل الإنترنت، بشكلٍ عام، وما يرتبط به من موضوعات أخرى مثل حجرات الدردشة، بشكلٍ خاص، يتسم

سابقاً من أن كل وسيلة اتصالية جديدة مرهونة بالسياق الاجتماعي الذي ظهرت فيه، وبطبيعة التحولات التي أدت إليها. فالراديو أو التليفزيون أو الصحافة ترتبط كأدوات اتصال بسياق جغرافي محدد، وبكتلة جماهيرية معينة، أما الإنترنت، بشكلٍ عام، وحجرات الدردشة، بشكلٍ خاص، لا يعترفان بهذه السياقات الجغرافية، ولا بالكتل الجماهيرية المعينة. فالبدائل الاتصالية متعددة ومتنوعة تعدد وتنوع إمكانات النفاذ المختلفة، كما أن كون هذا النفاذ لا يرتبط بسياقات مكانية محددة، يجعله حراً في سياقات ارتباطاته الزمنية المتدفقة غير المقيدة.

اللافت للنظر هنا، هو أن سياقات ظهور الإنترنت واستخداماتها هى في الأساس سياقات المجتمعات الغربية ما بعد الحداثية، أكثر منها سياقات مجتمعاتنا التقليدية، ربما ما قبل الحداثية. من هنا تظهر صعوبات التحليل المختلفة للإنترنت بعامة، ولحجرات الدردشة بخاصة؛ على الأقل في مستوياتها الاجتماعية. فالعربي الذي ينفذ إلى حجرات الدردشة الخاصة ببرنامج البال تووك، المؤسس على علاقات نفاذ ما بعد حداثية، مرتبطة بأطر مجتمعية أخرى، يرتد مرةً أخرى إلى علاقات اجتماعية تقليدية مرتبطة بالسياق الاجتماعي المعيش؛ فهو يمارس علاقات النفاذ الحديثة على مستوى حجرات الدردشة من جانب، ويعايش علاقات تقليدية على مستوى الواقع اليومي من جانب آخر. من هنا تبدو المخاطر المختلفة التي ترتبط باستخدامات تكنولوجيا المعلومات في سياقات تقليدية محافظة، حيث يعيش المستخدم عالمه الفانتازى الوهمي المتحرر من أشكال القيود المختلفة، ثم لا يلبث أن يرتد مرة أخرى إلى واقعه الحقيقي المشحون بالمشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، والمكبل بأشكال مختلفة ومتعددة من القيود والمحاذير. ويمكن القول هنا، إن مستخدمي حجرات الدردشة بشكلٍ عام، والعرب منهم بشكلٍ خاص، يعانون تلك الازدواجية بين تلقائية وعفوية ممارسات حجرات الدردشة، وحدود وصرامة الحياة اليومية.

وبشكلٍ عام، يمكن القول بعدم وجود نصوص حقيقية في حجرات الدردشة، فالمسألة في النهاية رهن بما يقوله المستخدمون لحظة نفاذهم إلى هذه الحجرات في لحظة زمنية معينة، قد لا تتفق مع زمنية المستخدمين الآخربن. وعلى الرغم من وجود موضوعات معينة محددة للمناقشة، نجد أنَّ ذلك لا يمنح اللغة والنصوص المستخدمة في حجرات الدردشة ذلك القدر من التبللور والوضوح.

- يمكن القول إن الموضوعات التى يتناولها مُستخدمو حجرات الدردشة تمثل انعكاساً كبيراً لذات الموضوعات المتداولة في الحياة الواقعية، فالقضايا السياسية، وبشكلٍ خاص ما يمس قضية فلسطين، والوضع في العراق، تأتى على قائمة القضايا المتداولة في معظم حجرات الدردشة. كما أن الموقف من الولايات المتحدة الأمريكية وإسرائيل يفرض نفسه بالتبعية على أحاديث معظم هذه الحجرات، وبشكلٍ خاص الإسلامية منها. لايعني ذلك أن القضايا السياسية هى الغالبة فقط على حجرات الدردشة؛ فهناك العديد من الموضوعات الأخرى مثل الزواج والطلاق والحب والعلاقة بين الرجل والمرأة والموسيقى والرياضة... إلخ من الموضوعات المختلفة التي تتعدد بتعدد الموضوعات الموجودة في حياة المستخدمين اليومية.

- وإذا كان هناك التقاء في المضمون مع الواقع الاجتماعي، فإن اللغة المستخدمة وأساليب الحوار، عبر حجرات الدردشة، يفترقان عن طبيعة لغة الحوار في الحياة اليومية وأساليبها؛ فاللغة المستخدمة تختلف بشكلٍ كبير عن لغة الجمهور العادية، ولعل ذلك يرجع، من جانب، إلى ارتباط استخدام الإنترنت بشريحة اجتماعية معينة تكفل لها إمكاناتها المادية شراء أجهزة الكمبيوتر، وتحمل نفقات الاشتراك عن طريق خدمات شبكات اتصال الإنترنت، التى مازالت تتعدى قدرات الأغلبية من المستهلكين في العالم العربي. حيث يشير تقرير التنمية الانسانية العربية إلى ضعف إمكانات امتلاك الحاسبات الآلية في العالم العربي قياساً بالمستويات العالمية، حيث تصل النسبة إلى ١٨ حاسوباً لكل ١٠٠٠ شخص في المنطقة، مقارنة بالمتوسط العالمي

بندرة الدراسات الخاصة به. ويمكن أن نوجز النتائج التى توصلت إليها الدراسة الراهنة فيما يأتي:

يتسم النص، ومن ثم اللغة المستخدمة في حجرات الدردشة، على الرغم مما يعتورها من تبسيط مُخل بالحدود الدنيا للاستخدامات اللغوية العربية، بالاختلاف عن النصوص التقليدية، بحيث يمكن تسميته بالنص المعقد واللاخطي Hybertex، تمييزاً له من النص التقليدي Text . ففي النصوص التقليدية؛ مثل ما يرد عبر الصحف والمجلات، وعبر الإذاعة والتليفزيون، تنتقل الرسالة، غالباً، بشكلٍ خطي من المرسل إلى المستقبل، عبر الدور الواسع المدى والمؤثر لحراس البوابات الذين يعلمون طبيعة الجمهور المستقبل لهذه النصوص، وحجم التغيير المنشود من وراء هذه النصوص، أما في حجرات الدردشة فلا يوجد في الأساس نصوص مسبقة، كما لا توجد كتلة جماهيرية محددة، المسألة تتم بشكلٍ فضفاض ومرن وعفوي. وحتى في الحجرات ذات الأهداف الواضحة والمحددة سلفاً، سواء على مستوى الشكل، أو المضمون؛ مثل الحجرات الدينية، فإنه لايمكن، إلى حد ما، تحديد الموضوعات التي يتم مناقشتها، أو تحديد نوعية الجمهور. فعلى سبيل المثال، فإن حجرات الأقباط المصريين، والتي تأتي دائماً في المرتبة الأولى من حيث ارتيادها، غالباً ما تكون ممتلئة بالعديد من المسلمين، وربما يكون هذا هو السبب الرئيس وراء اكتظاظها بهذا العدد الضخم من المرتادين. إن طبيعة الجمهور/الجماهير الخاصة بحجرات الدردشة تلعب دوراً كبيراً في هلامية النص المستخدم في هذه الحجرات؛ فالمستخدمون هنا أحرار في الحركة من حجرة إلى أخرى، حيث يمكنهم استخدام ما يعن لهم من أشكال النصوص المختلفة، وأنواع اللغة المتعددة، بدءاً من اللغة الدينية المحتشمة، وحتى أشد أنواع اللغات عدوانية وصفاقة وخدشاً للحياء، هذا من جانب، ومن جانب آخر فالمستخدمون غير معنيين بأناقة اللغة واكتمالها، فطالما أن أطراف العملية الاتصالية يعون مفردات التواصل بينهم، فكل شيء متاح ومباح.

في الوقت نفسه الذي نجد فيه أن نسبة مستخدمي اللغة العربية خلال الإنترنت يبلغ نصفاً في المائة تقريباً (انظر حمادة: ١١٦، وحول الاستخدام العالمي للإنترنت، انظر المصدر نفسه ٩٣-٩٦؛ وانظر أيضاً حول واقع الإنترنت في العالم العربي، كاظم: ٢٢٠-٢٢٧؛ وحول أزمة اللغة العربية المعاصرة، انظر تقرير التنمية الإنسانية العربية: ١٢٠-١٢٥). لاتقف المسألة فقط عند حدود التأثيرات السلبية في اللغة العربية، لكنها تتعدى ذلك إلى عزل مستخدمي الإنترنت بعامة، ومستخدمي حجرات الدردشة بخاصة، عن المواجهة الفعلية لشئون الحياة اليومية؛ حيث يعتاد المستخدمون المواجهة والنقاش من وراء ستار حجرات الدردشة متخفين، أو عاجزين. وربما يبدو سلوك الأقليات المختلفة على صفحات الإنترنت، وفي حجرات الدردشة مثالاً واضحاً وجلياً لمخاطر مثل هذا النوع من الممارسات. فالمستخدمون يستعيضون هنا باللغة بديلاً عن الانغماس في قضايا حياتهم اليومية، حيث يركنون إلى ما يقولونه وهم متخفون خلف أردية اللغة عوضاً عن الاشتباك الحقيقي مع مشكلات واقعهم المعيش. من هنا، تبدو مسألة تدعيم حجرات الدردشة للديمقراطية في حاجة كبيرة إلى المراجعة والتمحيص وإعادة النظر.

- لا يرتبط هذا التعقيد المرتبط بهذا النص، ومن ثم بهذه اللغة، بالمضمون اللغوي قدر ارتباطه بالشكل؛ فحيث تتقاطع الاستجابات، وتتعدد الردود، تتخلّق لغة موازية لمثل هذا التعدد، لغة تحتمي إلى حد كبير بالإمكانات التى توفرها شبكة الإنترنت من جانب، وتدعمها استخدامات الحاسبات الآلية والبرامج المرتبطة بها من جانب آخر. ولعل ذلك، كما أوضحتّ الاقتباسات التى اعتمدت عليها الدراسة من حجرات مختلفة للدردشة، هو ما يمنح هذه اللغة شكلها الخاص بها، الذي يختلف في الوقت نفسه عن اللغة المعتادة، المستخدمة خلال وسائل الاتصال العادية.

- لا تنطبق السمات المرتبطة باللغة المستخدمة خلال حجرات الدردشة على كل الحجرات، بالقدر نفسه وبالشكل نفسه؛ حيث تختلف هذه السمات من حجرة إلى

وهو ٧٨,٣ حاسوباً لكل ١٠٠٠ شخص، إضافةً إلى ارتفاع أسعار خدمات الاشتراك في والنفاذ إلى الإنترنت. كما يبين التقرير أن عدد مستخدمي الإنترنت في الدول العربية وصل عام ٢٠٠٢ إلى ٤,٢ ملايين شخص يشكلون ١,٦٪ من سكان الوطن العربي، مقارنة بأقل من ١٪ فقط في العالم ٢٠٠١ (تقرير التنمية الإنسانية العربية: ص ص ٦٣،٦٤، وانظر أيضاً ص ٤٧).

- ومن جانب ثانٍ، فإن أغلب حجرات الدردشة مازالت تُستخدم من أجل الترفيه والدردشات الشخصية وإزجاء الوقت أكثر من أي شيء آخر، على الرغم من وجود كثير من الحجرات ذات الأهداف الجدية والموضوعات المهمة والحيوية، في أبعادها السياسية والدينية والاجتماعية. ولذلك، فإن استخدام الإنترنت وحجرات الدردشة يرتبط بالفئة سالفة الذكر التى تبغي الترفيه والدردشة أكثر من أي شيء آخر. ومن جانب آخر، يمكن القول إن جمهور حجرات الدردشة جمهورٌ غير ثابت، وهذا مما يقطع بعدم إمكان وجود شيء متواصل خلال هذه الحجرات، على الرغم من إدمان الكثيرين عليها. من هنا تفرض محددات اللغة المستخدمة من اختصارات ورموز وألوان ...إلخ نفسها بوصفها المحددات والقواعد الحاكمة لشكل الاتصال، وفيما عدا ذلك فكل شيء مباح وممكن تحققه خلال ممارسات الدردشة في هذه الحجرات.

- من هنا، يمكن القول إن نمط اللغة المستخدمة خلال حجرات الدردشة مازال يعبر عن شريحة اجتماعية محددة، وضيقة الانتشار، لكنه في ضوء التوقعات المرتبطة باتساع دائرة مستخدمي الكمبيوتر في عالمنا العربي، يثير مسألة انتشار هذا النمط اللغوي المستخدم خلال حجرات الدردشة بما له من انعكاسات اجتماعية تتمثل في الإضرار بقواعد اللغة العربية والاستخدامات المرتبطة بها، وسيادة اللغات الأجنبية، وبشكلٍ خاص الإنجليزية، بما لذلك من آثار سلبية تمس مسألة الهوية وضرورات الحفاظ على التفكير باللغة العربية، وبشكلٍ خاص بين الأجيال الجديدة. وتسود اللغة الإنجليزية الإنترنت بما يعكس هيمنة ثقافة هذه اللغة على المستخدمين،

المقررة سلفاً، التي تحدد لأطراف عملية الاتصال كيفية التواصل فيما بينهم؛ فعلى الرغم من تعدد الجماهير، و الهلامية النصية واللغوية، هناك قدرٌ ما من التوحد والاتفاق بين مستخدمي هذه الحجرات. ويمكن القول إن إحدى السمات الأساسية لحجرات الدردشة تتمثل في أنها تبني نوعاً من الاتفاق والثبات في إطارٍ من الاختلاف والتحول الذي قد يعيه أو لا يعيه أطراف العملية الاتصالية فيما بينهم.

- أخيراً، واتفاقاً مع ما سبق، تعكس اللغة المستخدمة خلال حجرات الدردشة قدراً كبيراً من التفكك وعدم التماسك، وهو الأمر الذي يتفق مع توجهات الأجيال الجديدة التي هي أكثر استخداما للإنترنت، وأكثر تمثيلاً لحجرات الدردشة، التي تقع في الفئة العمرية بين ١٨ و ٢٤ عاماً حسب تصنيف «البال توك». وتتمثل خطورة هذا التفكك في خلق أجيال جديدة، وإن كانت تتعامل مع أحدث وسائل الاتصال العالمية، أعنى الإنترنت، فإنها تتعامل معها بشكل لغوى متفكك، يستدمج لغة الآخرين، ورموزهم، بل حتى توجهاتهم، وأطرهم المعرفية، بدون تحد نقدي حقيقي وفاعل. ولعل هذا هو ما جعلني أؤكد في مقدمة هذه الدراسة، أن تكنولوجيا الاتصالات ربما كانت من أهم آليات تدعيم وتيرة العولمة وتسريعها، فبديلاً من الجهد الذي تبذله مؤسسات العولمة وأساطينها في الدعوة لها، تساعد الإنترنت، وحجرات الدردشة، على جذب المزيد والمزيد من الأجيال الجديدة نحو خطاب العولمة، وتوجهاتها الفكرية والأيديولجية.

أخرى، ومن موضوع إلى آخر. فالحجرات الدينية، وبشكل خاص تلك التى تهدف إلى التوجيه والإرشاد؛ مثل حجرات أهل السنة، تراعى مسألة الشكل في استخدامات اللغة، حيث تقل الاختصارات والأشكال الزخرفية، ويميل الأفراد مباشرة إلى استخدام اللغة العربية أكثر من استخدام اللغة الإنجليزية. في مقابل ذلك، فإن الحجرات التى يؤمُّها جمهور كبير من الشباب، وصغار السن، هي أكثر الحجرات استخداما للغة الإنترنت والرموز والإشارات المرتبطة بها، كما يكثر في هذه الحجرات، المزج بين اللغة العربية والإنجليزية، بل يصل الأمر في أحيان كثيرة إلى تفضيل سيادة الإنجليزية على مجمل النصوص المستخدمة في الدردشة.

- ويمكن القول: إنه يمكن تمييز اللغة المستخدمة في حجرات الدردشة باعتماد آلية تكرار الحروف، والكلمات، واستخدام الإشارات، والأيقونات الدالة على الحالة الشعورية والنفسية للفرد، وكما ذكرنا آنفاً، المزج بين اللغة العربية والإنجليزية، أو كتابة اللغة العربية بحروف إنجليزية. وإضافة إلى ذلك، تعتمد هذه اللغة، إلى حد كبير، على التأثيرات الإضافية المرتبطة بالكتابة؛ مثل الألوان، وأنواع الخطوط المستخدمة في الكتابة وأحجامها، ووضع خطوط تحت الكلمات والجمل، ورسم الأشكال الزخرفية، مفيدة في ذلك من الإمكانات التى توفرها البرامج المختلفة للكمبيوتر. وعلينا أن نضع في الاعتبار أن لغة حجرات الدردشة بملامحها وسماتها المختلفة لغة عالمية يعيها معظم المستخدمين؛ فالأيقونات متشابهة في كل الحجرات، كما أن المؤثرات الخاصة بالكمبيوتر واحدة بالنسبة للجميع. وعلى الرغم من تنوع جمهور حجرات الدردشة، نجد أنَّ استخدام برامج الدردشة، برموزها شبه المحددة سلفاً من قبل منشئي هذه البرامج، يكشف التأثير الواسع المدى لبرامج الاتصالات الحديثة التي تخلق نماذج اتصالية جديدة، توحد من خلالها المستخدمين في مناطق شتى ومتباعدة، على الرغم مما يوجد بينهم على مستوى الواقع المعيش من اختلافات. ولعل ذلك، يتفق مع ماذكرناه آنفاً من أن لكل أداة اتصال قواعدها

٤- يرى جونز Jones أن مجتمعات الإنترنت هي أشباه مجتمعات The Pseudo Communities، حيث تفتقد هذه المجتمعات العنصر الإنساني المباشر المتحقق في الاتصال التقليدي، أي في نمط الاتصال وجهاً لوجه، كما تفتقد أيضاً التفاعل المباشر الناجم عن الوجود الفعلي والاحتكاك المباشر بين الناس. (انظر جونز Jones 1997: 14).

٥- نذكّر هنا مرة أخرى أن هناك وسائط متعددة يستخدمها مرتادو الإنترنت للتواصل فيما بينهم، مثل الصوت حيث استخدام الميكروفون المتصل بالكمبيوتر، ومثل استخدام الصورة حيث الكاميرا المتصلة أيضاً بجهاز الكمبيوتر. وفى حجرات الدردشة العربية يلعب الصوت دوراً مهما، بالنظر إلى تبادل الأفراد الحديث من خلال الميكروفون، سواء تمثل ذلك في شخص مدير الغرفة Administrator ، أو تمثل في شخص المستخدمين العاديين. وفى كل الأحوال، يقوم بقية أفراد الحجرة، إما بالرد والتعقيب على من يتحدث في الميكروفون، وإما في الدخول في حوارات جانبية فيما بينهم، وذلك من خلال الكتابة. ولعل ذلك هو ما يمنح الكلمة المكتوبة حيزاً ضخماً لمستخدمي الإنترنت، للتعبير عن آرائهم وتعقيباتهم، مقابل محدودية استخدام الميكروفون ؛ فاستخدام الصوت خلال حجرات الدردشة يتطلب فرداً واحداً، في حين أن استخدام الكتابة لا يرتبط بمثل هذا الضابط، حيث يمكن لكل أفراد الحجرة أن يُدلوا بدلوهم في النقاش الجاري كتابةً، في الوقت نفسه.

٦- في نمط الاتصال القائم عن طريق الإنترنت على وجه العموم، والقائم عن طريق حجرات الدردشة على وجه الخصوص، لا يمكن للباحث أن يعرف هوية المبحوث إلا من خلال مصدرين اثنين، الأول يتعلق بالمعلومات التى قد يوفرها المبحوث عن نفسه في الجزء الخاص بالمعلومات، والملحق بحجرات الدردشة والمسمى البروفايل Profile ، أما المصدرالآخر، فهو ما يتعلق بما يقوله المبحوث نفسه أو يكتبه عن طريق لوحة الحاسب الآلي Keyboard أثناء قيامه بالدردشة والمناقشات. وفى كلتا الحالتين لا توجد وسيلة منهجية تساعد الباحث على التيقن من هذه المعلومات والتثبت من مدى صحتها، اللهم إلا إذا وافق المبحوث على إجراء مقابلات شخصية معه.

٧- يؤكد شابيرو أن الإنترنت، بوصفها أداة من أدوات الاتصال الحديثة، يمكنها أن تقيد، كما يمكنها أن تدعم الديمقراطية. وهذا يعنى أن الحكم القائل بأن الإنترنت بوصفها أداة اتصال حديثة سوف تدعم الديمقراطية بإطلاق ، حكمٌ خاطئ؛ فهي مثلها مثل أية أداة أخرى للاتصال، لها جوانبها الإيجابية وجوانبها السلبية، كما يمكن استخدامها بشكل ديمقراطي، ويمكن أيضاً استخدامها بشكل قمعي (انظر: شابيرو ١٩٩٩ و ٢٠٠٠).

٨- تمت إجراءات الجانب الميداني والتعامل التطبيقي مع حجرات الدردشة خلال شهري نوفمبر

الحواشي:

١- المنتدى الإلكتروني Bulletin Board هو نظام بث إلكتروني يربط بين مستخدمين متعددين.

٢- تشير الحروف الثلاثة MOO إلى ما يعرف في الإنجليزية بـ Mud Objective Oriented ، ويُقصد به ذلك النظام الذي يتيح لمستخدمين متعددين، من خلال لغة محددة، التواصل فيما بينهم في الوقت نفسه لإشباع غايات محددة.

٣- يصف البعض شكل الاتصال عن طريق الإنترنت وأسلوبه بالمتخيل Virtual، تمييزاً له من عالم الاتصال الفعلي Real والذي يتم عن طريق الاتصال وجهاً لوجه. والرأي عندي أن مجتمع الإنترنت هو مجتمع حقيقي له مواصفات وملامح معينة ومتميزة فرضتها طريقة الاتصال وشكله، والدرجة من التكنولوجيا التى وصلت إليها المجتمعات المعاصرة، وبشكلٍ خاص المتقدمة منها، ولذلك فإن الدراسة الراهنة ترى أن مفهوم مجتمع الإنترنت Online Community أكثر دلالةً وأكثر توصيفاً لهذا الأسلوب من الاتصال. وعلى الرغم من أن راينجولد Rheingold (سيلفر Silver Online: نقلاً عن راينجولد ١٩٩٣: ٥٨ ؛ وانظر أيضاً، راينجولد ١٩٩٦: ٤١٣،٤١٤) يتبنى مفهوم « المجتمع المتخيل» فإننا نرى أنه أقرب لتعريف مجتمع الإنترنت، حيث يعرف «المجتمعات المتخيلة» بأنها: « تجمعات ثقافية تظهر حينما يلتقى عدد كافٍ من الأفراد عبر أجواء الإنترنت...، وهى جماعات من البشر قد تلتقي وقد لا تلتقي في الحياة الفعلية القائمة على الاتصال وجهاً لوجه، وتعتمد هذه الجماعات، بشكل أساسي، على تبادل الكلمات والأفكار من خلال نظام البث الإلكتروني الذي يربط بين مستخدمين متعددين Computer Bulletin Board ، كما تعتمد أيضاً على شبكات الإنترنت... وعبر هذه الوسائل من الاتصال يقوم الأفراد بفعل كل ما يقومون به حينما يلتقون أو يتجمعون. فنحن ندردش ونتناقش، ونشتبك في خطابات ثقافية كثيرة متنوعة، حيث نتبادل المعارف، ويدعم بعضنا بعضاً عاطفياً، ونقوم بالتخطيط، وحل المشكلات، كما نشارك في نقل الإشاعات، وحياكة المؤامرات، وكما نحب البعض، نضمر الضغينة للبعض الآخر، وكما نكتسب بعض الصداقات، نفقد البعض الآخر. بالإضافة إلى ذلك، فنحن نلهو من خلال بعض الألعاب الترفيهية والاجتماعية، وأيضاً من خلال الإطراء الذي يصدر منا تجاه الآخرين، والذي نحب أيضاً أن نسمعه من الآخرين. وأخيراً، فنحن ننتج ونخلق القليل من الفن الراقي، والكثير من الأحاديث والمناقشات التافهة. فنحن نقوم بعمل كل ما يقوم به الناس حين يجتمعون معاً، لكننا نقوم بذلك من خلال استخدام الكلمات عبر شاشات الكمبيوتر تاركين أو منحِّين جانباً أجسادنا أو وجودنا المادي المتعين».

عن طريق الخطب والأحاديث التقليدية (انظر لاندو : Landow 1994 ص ص ١- ٧).

١١- تخصص هذه الحجرة موقعاً مرتبطاً بها، بمعنى أنه يظهر بمجرد فتح الحجرة، يُسمى إسلاميات دوت كوم، وهو عبارة عن هجوم حاد على المسلمين، والرسول وآله، وهو ممتلئ بأغلاط وتفسيرات بشعة يندى الجبين عن ذكرها في السياق الراهن. والملاحظ هنا أن هذه النوعية من الحجرات تعبر، بشكل رئيسي، عن فكر منشئيها، وتوجهاتهم العدوانية، أكثر منه تعبيراً عن السياق المجتمعي العام، والجماعة الوطنية التى ينتمون إليها. ولعل ذلك يتفق مع ما ذكرناه آنفاً من أنه على الرغم من أهمية الإنترنت بوصفها أداة اتصال أكثر رخصاً وانتشاراً، فإنها في أحيان ليست بالقليلة، تُستخدم بوصفها أداة ديماجوجية للتنفيس عن النزعات المكبوتة، التى لا يستطيع الأفراد في حياتهم العادية التعبير عنها. وفى ضوء هذه المحدودية لنوعية اللغة المستخدمة في هذه الحجرات، التى لا تعبر عن السياق اللغوي العام، آثرنا ألا نتناولها بالوصف والتحليل، حيث إنها، مثلها في ذلك مثل حجرات الدردشة الجنسية، تحتاج إلى دراسة خاصة بها.

١٢- نشير هنا إلى أن الأرقام التى تلي الأسماء المستعارة قد تكون من اختيار المستخدم نفسه، وقد تكون من اختيار شبكة البال تووك. فلنفرض مثلاً أن مستخدماً ما أراد أن يسجل نفسه تحت اسم AHMED ، فإذا كان هو أول مستخدم يسجل بهذا الاسم، فسوف يقبله برنامج البال تووك، أما إذا كان هناك من سبقه باستخدام هذا الاسم، فإن برنامج البال تووك سوف يقدم له مجموعة من البدائل؛ مثل AHMED_1 ، AHMED_2 ، أو ... AHMED222إلخ.

أولاً: المراجع العربية

- أبو شقرا، راجي.١٩٩٦.دليل استخدام الإنترنت لغير المتخصصين. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
- بوخاطر، علياء عبدالرحمن. ١٩٩٩. دليل استخدام الإنترنت في الإدارة. أبوظبى: معهد التنمية الإدارية.
- تقرير التنمية الإنسانية العربية. ٢٠٠٣. نحو إقامة مجتمع المعرفة. برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، الصندوق العربي للإنماء الاقتصادي والاجتماعي.
- جرجس، نادي كمال عزيز. ١٩٩٩ . الإنترنت وتعليم وتعلم الرياضيات والكمبيوتر.العين، الإمارات: مكتبة الفلاح.
- الجمال، راسم محمد. ١٩٩١. الاتصال والإعلام في الوطن العربي. بيروت: مركز دراسات الوحدة

وديسمبر من عام ٢٠٠٣، حيث انقسمت متابعة هذه الحجرات إلى فترتين شبه متساويتين بين النهار والليل.

٩- في هذه المرحلة من الدراسة الراهنة، آثرنا الإشارة إلى حجرات الدردشة الجنسية Cybersex فحسب، وتأكيد أنها الأكثر وجوداً بين الحجرات العربية، كما أنها الأكثر اكتظاظا بالمرتادين. وفى هذه المرحلة من البحث، فإن التركيز سوف يكون على اللغة العادية التى يستخدمها الأفراد في حياتهم اليومية وفى مناقشاتهم المتواترة. وحيث إن اللغة الجنسية المستخدمة في هذه الحجرات تتسم بالمفارقة الشديدة والعنيفة لخطاب الحياة اليومية، فقد آثرنا في هذه المرحلة الاقتصار على الإشارة إلى هذه الحجرات، وتخصيص دراسة مستقبلية لها. تبقى نقطة أخرى خاصة بحجرات الدردشة الجنسية، وهى أن الدخول إلى هذه الحجرات يتم بالضغط Click على مكان معين، مصحوب برسالة معينة تشير إلى أن هذه الحجرات للبالغين فحسب، وأنها تشتمل على لغة غير مهذبة وغير مناسبة لمن هم أقل من ثمانية عشر عاماً، كما أنها قد تكون صادمة وحادة بالنسبة لبعض البالغين. ويرتبط ذلك برسالة تحذيرية، تحذر من الدخول إلى هذه النوعية من الحجرات إذا كان عمر المستخدم أقل من ثمانية عشر عاماً، أو إذا كان القانون في ولايته أو إقليمه المحلى (المقصود هنا داخل الولايات المتحدة الأمريكية) يمنع من رؤية أو استخدام مواد لها مثل هذه الطبيعة الجنسية الصارخة الخادشة للحياء. ولعل ذلك يثير ضرورة التدخل العالمي من قبل المؤسسات العالمية؛ مثل الأمم المتحدة وغيرها من المنظمات المعنية بحماية الأطفال والمراهقين حول العالم، لإنشاء قوانين عالمية تحمى النشء، بشكل خاص، من التعرض لمثل هذه المواد الخاصة بالدردشة الجنسية، وتكون لها الفاعلية القانونية الدولية، بغض النظر عن طبيعة البلد المُنشأ لمثل هذه البرامج الخاصة بالدردشة.

١٠- آثرنا أن نكتب اسم الحجرات كما هي على الإنترنت، حفاظاً على الشكل اللغوي المميز لها، وتأكيداً لمواصفات هذا النص، المرتبط أكثر ما يكون، بالجمع بين الكتابة، والصوت، والصورة، وغيرها من المؤثرات التى يمكن إضافتها إلى ذلك النص وقت خلقه وفي أثنائه. وفى اللغة الإنجليزية، لم تصبح الكلمة نص Text ، التى تستخدم غالباً للإشارة إلى النص التقليدي الذي اعتدنا عليه، مثلما هو موجود بين دفتي الكتب والمجلات...إلخ، كافية للإشارة إلى النص المستخدم خلال فضاء الإنترنت واستيعابه، لذلك فإن المصطلح المستخدم في اللغة الإنجليزية «النص المركب» Hypertext، الذي تم استخدامه من قبل تيد نيلسون Ted Nelson عام ١٩٦٥ ، يشير إلى الوثائق التى يستخدم الكمبيوتر في تقديمها، والتى تتسم بكونها لا خطية ومركبة، مقابل الوثائق الخطية، والتي هي أكثر تبسيطاً، مثل هذه الموجودة على صفحات الكتب والمجلات التى تتم

- مكاوي، حسن عماد؛ السيد، ليلى حسين. ١٩٩٨. الاتصال ونظرياته المعاصرة. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- مهنا، فريال. ٢٠٠٢. علوم الاتصال والمجتمعات الرقمية. دمشق: دار الفكر.
- اليحياوي، يحيى. ٢٠٠٢. في العولمة والتكنولوجية والثقافة، مدخل إلى تكنولوجيا المعرفة. بيروت: دار الطليعة.
- يونج، كمبرلى، ب.ت. الإدمان على الإنترنت. ترجمة هاني أحمد الثلجي. بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع. الرياض.

ثانياً: المراجع الأجنبية

- Baym, Nancy K. 1995. (The Emergence of Community in Computer-Mediated Communication). In Jones, Steven G. (Ed.) CyberSociety: Computer-Mediated Communication and Community. London: Sage. pp.138 - 163 (Online) http://www.socio.demon.co.uk/topicVC.html
- Cicognani, Anna. On the Linguistic Nature of Cyberspace and Virtual Communities,(Online) http://www.arch.su.edu.au/~anna/papers/language.pdf
- Collins, M., & Murphy, K. 1999. Communication Conventions in Instructional Electronic Chats. (Online)
http://www.firstmonday.dk/issues/issue2_11/murphy.html
- Conversation Analysis of Internet Chat Rooms. (Online)
http://www.se.unisa.edu.au/vc/5-ca-cha.htm
- Dahan, Michael. Internet Usage in the Middle East: Some Political and Social Implications (Online) http://www.mevic.org/papers/inet-mena.html
- December, John. 1996. «Unit of Analysis of Internet Communication» A special joint issue of Journal of Communication, Vol. 46, No.1, and Journal of Computer-Mediated Communication,Vol1, No.4, (Online)
http://jcmc.huji.ac.il/vol1/issue4/december.html
- Deemer, Charles. What is Hypertext. (Online)
http://www.ibiblio.org/cdeemer/hypertxt.htm
- Ethnography (Online) http://www.cybersociology.com/
- Hall, Barbara. How to Do Ethnographic Research: A Simplified Guide, (Online) http://www.sas.upenn.edu/anthro/CPIA/methods.html
- Hamman, Robin.1998. The Online/Offline Dichotomy: Debunking Some Myths about AOL Users and the Effects of Their Being Online Upon Offline Friendships and Offline Community. (Online)

العربية.
- الجوهري، هناء. ٢٠٠١. «استجابات الشباب المصري لشبكة الإنترنت، ملاحظات أولية». ص ص ٢٦٧-٢٧٩، في فاطمة القليني وآخرين. علم الإجتماع الإعلامي. القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.
- الحاجي، محمد. ٢٠٠٢ . الإنترنت إيجابياته وسلبياته. دمشق: دار المكتبي.
- حمادة، بسيوني إبراهيم. ٢٠٠٣. اتجاهات عالمية حديثة في بحوث الإعلام وتكنولوجيا الاتصال. الإمارات العربية المتحدة: كتاب البيان.
- الدليمي، حميد جاعد محسن. ٢٠٠٢. علم اجتماع الإعلام، رؤية سوسيولوجية مستقبلية. عمان، الأردن:
دار الشروق.
-الرميحي، محمد. ١٩٩٨. ثورة المعلومات والإعلام الحائر. البيان، الإمارات: مركز المعلومات للدراسات والبحوث.
- ريفكن، جيرمي. ٢٠٠٣. عصر النفاذ، الثقافة الجديدة للرأسمالية حيث الحياة تجرية مكلفة. الإمارات: مركز الإمارات للدراسات والبحوث الاستراتيجية.
- سعيد، سامر محمد. ١٩٩٨. ال «إنترنت» المنافع والمحاذير. الكويت: دار سعاد الصباح.
- سنو، مى العبد الله. ٢٠٠١. الاتصال في عصر العولمة الدور والتحديات الجديدة (بحث نظري وميداني). بيروت: دار النهضة العربية.
- الشال، انشراح. ٢٠٠٣. الدش والإنترنت والتليفزيون في إطار علم الاجتماع الإعلامي. القاهرة: المدينة برس.
- شاهين، بهاء. ١٩٩٩. الإنترنت والعولمة. القاهرة: عالم الكتب.
- العصيمي، عبد المحسن بن أحمد. ٢٠٠٤. الآثار الاجتماعية للإنترنت. الرياض: قرطبة للدراسات الاجتماعية
- علي، نبيل. ١٩٨٨. اللغة العربية والحاسوب (دراسة بحثية). تقديم أسامة الخولي. بدون بلد النشر: تعريب.
- كاظم، نجاح. ٢٠٠٢. العرب وعصر العولمة، المعلومات: البعد الخامس. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
- اللبان، شريف درويش. ٢٠٠٠. تكنولوجيا الاتصال، المخاطر والتحديات والتأثيرات الاجتماعية. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.
- مارتن، شاك. ٢٠٠٢. مستقبل الإنترنت. ترجمة موسى يونس. الرياض: بيت الأفكار الدولية.

- Mason, Bruce & Bella Dicks. 1999. «The Digital Ethnographer,» Cybersociology, Issue Six. (Online) http://www.cybersociology.com
- North, T. (1994) The Internet and Usenet Global Computer Networks; An investigation of their culture and its effects on new users. (Online) http://www.vianet.net.au/~timn/thesis/
- Nunberg, Geoffrey. Will the Internet Always Speak English? (Online)
http://www.prospect.org/print/V11/10/nunberg-g.html
- Orthmann, Claudia. 2000. «Analyzing the Communication in Chat Rooms- Problems of Data Collection.» Qualitative Social Research. Volume 1, No. 3. (Online)
http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-00/3-00orthmann-e.pdf
- Paltalk (Online) http://www.paltalk.com/PalTalkSite/company.html
- Parrish, R. (2000). Conversation Analysis of Internet Chat Rooms. (Online) http://polisci.wisc.edu/~rdparrish/Chat%20Rooms%20for%20Web%20Site.htm
- Reid, Elizabeth M. 1996. (Communication and Community On Internet Relay Chat. in Ludlow, Peter (Ed.) High Noon on the Electronic Frontier: Conceptual Issues in Cyberspace. Cambridge, Mass: MIT Press. Pp. 397 - 412 (Online) http://www.socio.demon.co.uk/topicVC.html
-.....1994. Cultural Formations in Text-Based Virtual Realities. Masters Thesis, University of Melbourne. (Online)
http://www.ee.mu.oz.au/papers/emr/index.html
-.....1991. Electropolis: Communication and Community On Internet Relay Chat.Honors Thesis, University of Melbourne.(Online) http://www.ee.mu.oz.au/papers/emr/index.html
And http://www.aluluei.com/electropolis.htm
- Rheingold, Howard. 1996. A Slice of My Life in My Virtual Community. in Ludlow, Peter (Ed.) High Noon on the Electronic Frontier: Conceptual Issues in Cyberspace. Cambridge, Mass: MIT Press. pp.413 - 436. (Online) http://www.socio.demon.co.uk/topicVC.html
-.... 1993. «A Slice of My Life in My Virtual Community. In Harasim, L. M. (ed.) Global Networks: Computers and International Communication. Cambridge, MA: MIT Press. pp. 57-80.
-....1993. The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier. Reading, MA: Addison-Wesley Publishing Co.
. Virtual Community. (Online)
http://www.rheingold.comvc/book
- Shapiro, Andrew L. 2000. «The Control Revolution: How the Internet is

http://www.cybersociology.com/
-....1997. «The Application of Ethnographic Methodology in the Study of Cybersex.» Cybersociilogy. Issue One. (Online) www.cybersociology.com
-....1996. Cyborgasms: Cybersex Amongst Multiple-Selves and Cyborgs in the Narrow-Bandwidth Space of America Online Chat Rooms. Unpublished Dissertation. University of Essex. (Online)
http://www.socio.demon.co.uk/home.html
-....1996. Cybersex Amongst Multiple-Selves and Cyborgs in the Narrow-Bandwidth Space of America Online Chat Rooms, MA Dissertation Department of Sociology, University of Essex, Colchester, UK, (online)
http://www.socio.demon.co.uk/Cyborgasms.html#anchor322648
- Heng, Michael S. H. & Aldo de Moor. 2003. «From Habermas's Communicative Theory to Practice on the Internet». Information Systems Journal. vol.13. Pp.331-352
- How Many Online? http://www.nua.ie/surveys/how_many_online/
- Human Rights Watch. 1999. The Internet in the Mideast and North Africa, Free Expression and Censorship. (Online)
http://www.hrw.org/advocacy/internet/mena/download.htm
- Jones, Steven G. 1997. »The Internet and its Social Landscape.« in Jones, Steven G. (Ed.) Virtual Culture: Identity and Communication in Cybersociety. London: Sage. pp.7 - 35. (Online) http://www.socio.demon.co.uk/topicVC.html
- Jones, Steven G. 1995. Understanding Community in the Information Age,» In, Jones, Steven G. (Ed.) CyberSociety: Computer-Mediated Communication and Community.London:Sage.pp.10-36.(Online)
http://www.socio.demon.co.uk/topicVC.html
- Kiesler, Sara, Jane Siegel, and Timothy W. McGuire. 1984. (Social Psychological Aspects of Computer-mediated Communication). American Psychologist. Volume 39, Number 10. pp. 1123-1134.
- King, Storm. A. (1996) Is the Internet Addictive, or Are Addicts Using the Internet? (Online)
http://www.concentric.net/~Astorm/iad.html&
http://webpages.charter.net/stormking/iad.html
- Landow, George P. ed. 1994. Hyber/Text/Theory. Johns Hopkins University.
- Leydosdorff, Loet. 2003. Second Edition. A Sociological Theory of Communication: The Self-Organization of the Knowledge-Based Society. Universal Publishers/uPUBLISH.com.
- Marotzki, Winfried. 2003. Bildung, Subjectivity and Information Technologies, Educational Philosophy and Theory, Vol. 35, No. 2.

Putting Individuals in Charge and Changing the World we know.» Public Affairs.

- .....Summer 1999. «The Internet: Think Again.» Foreign Policy.

- Silver, David. Looking Backwards, Looking Forward: Cyberculture Studies 1990-2000, (Online) http://www.com.washington.edu/rccs/intro.asp Originally published in Web.studies: Rewiring Media Studies for the Digital Age, edited by David Gauntlett (Oxford University Press, 2000) pp.19-30.

- Stroud, Dick. 1998. Internet Strategies, a Corporate Guide to Exploiting the Internet. London: Macmillan.

- Suler, J. (2002). «The basic psychological features of cyberspace.» The Psychology of Cyberspace. (Online) www.rider.edu/suler/psycyber/basicfeat.html

- Thesis Home. 2002. (Online) http://se.unisa.edu.au/phd/thesis/intro.html

- Walker, Katherine. 2000. «It's Difficult to Hide It: The Presentation of Self On Internet Home Pages». Qualitative Sociology. Vol. 23. No.1. pp. 99-120

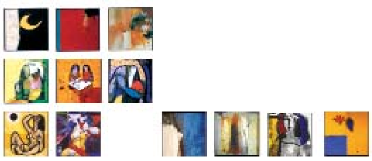
- Yee, T. (2000). In Defence of Chatrooms. (Online) http://www.thecore.nus.edu.sg/writing/students/teosooyee.

Young, K. (1996). Internet Can be as Addicting as Alcohol, Drugs and Gambling. (Online) http://www.apa.org/



المحور:

السرد بين النظرية والتراث





An Approach to the Theory of the Novel

Dr. Ahmad Al-Hassan

Abstract

There is a consensus that the novel is a purely western art in origin. Like all other literary genres, the novel also went through various stages of development before it became, especially in the bourgeois stage, the undisputable epic of the modern age. Since then, the novel took various forms–a fact that led to a diversity in the opinions of its critics, theorists, and historians regarding its origins and the date of its birth.

As novelistic forms varied, especially since the middle of the twentieth century, the concept of the novel became more problematic and ambiguous. There is, for instance, a difference between the Realist Novel (be it critical, documentary, or socialist) and the New Novel (Alain Robbe-Grillet, James Joyce, Marcel Proust). There is also a difference between these two forms and the Magic-Realist novel produced by Latin American writers.

This diversity of opinions regarding the origins and concept of the novel–as practiced by its writers–serves as an impetus to sift through these opinions in order to deduce the commonalities among the texts called «novels» by their practitioners. In order to find out what these commonalities are, this paper focuses mainly on the opinions of those historians, theorists, and writers of novels who spoke about their creative experiences.

This paper derives its legitimacy from our conviction that the Arabic novel is part of world fiction, a fact that makes the diversity in Arabic fictional forms, however idiosyncratically Arabic, nothing more than a testimony to the acculturation between Arab novelists and world fictional production.

مدخل إلى تاريخ نظرية الرواية

د. أحمد الحسن *

ملخص البحث

ثمة إجماعٌ على أن الرواية فن غربي النشأة، وقد مرَّت الرواية، كغيرها من الأجناس الأدبية، بمراحل عدة قبل أن تستوي على عرشها، بوصفها ملحمة العصر الحديث ولا سيما في مرحلة البرجوازية. ومنذ تلك الحقبة أخذت الرواية الفنية أشكالاً عدة، مما أفضى إلى اختلاف آراء نقادها ومنظريها ومؤرخيها إزاء أصلها وتاريخ نشأتها.

ومع اختلاف الأشكال الروائية، لا سيما منذ منتصف القرن العشرين، أضحى مفهوم الرواية أكثر التباساً وغموضاً. فثمة فرقٌ بين ما يُعرف بالرواية الواقعية (بكل تدرجاتها من واقعية نقدية، وواقعية تسجيلية، وواقعية اشتراكية) وبين الرواية الحديثة (رواية ألان روب غرييه، وميشيل بوتور، وجيمس جويس، ومارسيل بروست). كما أنه ثمة فرق بين النوعين السابقين ورواية «الواقع السحري» التي أنتجها كتاب أمريكا اللاتينية.

إن هذا التباين في الآراء إزاء نشأة الرواية وأصلها، وإزاء مفهوم الرواية وفق ما أنتجه مبدعوها، يمثِّل حافزاً لغربلة تلك الآراء، واستخلاص ما هو مشترك بين النصوص التي أنتجها الروائيون وأطلقوا عليها اسم رواية. وقد انصب جُلُّ جهدنا على آراء مؤرخي الرواية ومنظريها ومبدعيها الذين تحدثوا عن تجاربهم الإبداعية، وذلك من أجل الوقوف على تلك المشتركات.

وتكمن مشروعية هذا البحث في اقتناعنا بأن الرواية العربية جزء من الرواية العالمية، مما يجعل التنوع في الأشكال الروائية العربية الذي يلحظه قارئ الرواية العربية، ما هو إلا شهادة على المثاقفة بين الروائيين العرب والنتاج الروائي الغربي، على الرغم مما لنتاجنا الروائي من خصوصية تميزه من غيره من نتاجات الثقافات الأخرى.

* *أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية - كلية المعلمين بالطائف.*

نشأة الرواية:

حتى يتسم عملنا هذا بالعلمية والموضوعية علينا أن نتلمس طرف الخيط الذي تسنمته الرواية؛ لتستوي على عرشها بوصفها «ملحمة» العصر الحديث. وبهذا نكون قد اعتمدنا النظرة التاريخية لتطور الرواية. لكن نشأة الرواية وتمايزها، بوصفها نوعاً أدبياً، أمر لم يتوصل فيه النقاد والمنظرون إلى موقف موحد، بل تنازعهم فيه اتجاهان. ففي حين يتلمس بعضهم الجذور الروائية في النثر المنتمي إلى العصور القديمة «الإغريقية- الرومانية» نرى بعضهم يؤرخ للرواية بدءًا من القرون الوسطى، أما ما يتفق عليه الفريقان حول نشأة الرواية فهو أن الرواية نوع أدبي يتمتع بمقومات تمايزه من غيره من الأنواع الأدبية الأخرى يرتبط بظهور البرجوازية كطبقة سائدة. وفيما يأتي نفصل هذه القضية متتبعين آراء كل من الاتجاهين.

الاتجاه الأول:

لعل الناقد الروسي ميخائيل باختين في تنظيره للرواية قد قدم عملاً متكاملاً ومتميزاً ممّا جاء به غيره من النقاد والمنظرين. وما يميز رؤيته من رؤية غيره سعيه الحثيث لكشف الحلقات المفقودة من تاريخ الرواية. إذ رجع بهذا النوع الأدبي إلى الماضي البعيد؛ إلى العصور اليونانية القديمة، وتلمس الجذور الجنينية للرواية برؤية نقدية، وذهن ثاقب متنبهاً لخطورة تحديد نشأة الرواية. وجل آرائه بهذا الصدد تضمنها كتابه «الملحمة والرواية» فقد جاء في بداية دراسته هذه:

«إن دراسة الرواية، كنمط أدبي، تتميز بصعوبات خاصة ناجمة عن خصوصية الموضوع في ذاته. فالرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد. إن القوى الفاعلة في سيرورة هذا التطور هي أمام أعيننا. فلقد تم نشوء النوع الروائي وانطلاقه في أوج الزمن التاريخي. لكن بنية هذا النوع الأدبي لا تزال بحاجة إلى زمن طويل لتستقر بشكل نهائي، ولا نستطيع التكهن بجميع إمكانات تشكله [٣]».

مدخل إلى تاريخ نظرية الرواية

لا نرغب في هذا البحث أن نقدم نظرية للرواية بوصفها نوعاً أدبياً، وإن كان طموحنا من خلال هذه الدراسة أن نقدم عملاً متكاملاً قدر المستطاع. أما ما نرغب فيه ونسعى إليه فهو مقاربة لنظرية الرواية وملامسة لجذور هذا النوع الأدبي، والتوقف عند أهم المفاصل التاريخية لنشوء الرواية، كما سنحاول نسج شبكة من آراء أعلام هذا النوع الأدبي نقاداً وكتاباً على السواء، فهؤلاء مهما اختلفوا في أهوائهم ومشاربهم فقد اتفقوا على أنها في شتى ألوانها «انطباع شخصي مباشر للحياة» كما قال عنها هنري جيم» [١]. أو ما قاله لورنس معمقاً هذا الفهم، وجاعلاً الرواية أكثر شمولية واتساعاً مما قاله جيمس إذ يراها «كتاب الحياة الوحيد المشرق، إن الكتب ليست حياة، إنها مجرد اهتزازات على الأثير. ولكن الرواية بوصفها اهتزازاً تستطيع أن تجعل الإنسان الحي كله يهتز وهذا ما لا يستطيعه الشعر أو الفلسفة، أو العلوم أو اهتزاز أي كتاب آخر » [٢] .

لكن كيف أصبحت الرواية كتاب الحياة الوحيد المشرق؟ ومتى تسنى لها ذلك ونحن نعلم أنها كانت تعيش في الظل عبر حقبة طويلة من حياة الفنون الأدبية الأخرى الراسخة عبر التاريخ وبعيدة عن دائرة الأدب الرسمي؟ وما المقومات الداخلية والعوامل الخارجية التي ساهمت في تبوئها هذه المكانة؟

سنحاول الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها مما يحيط بالرواية من خلال هذا البحث، وديدننا دائماً آراء النقاد والمنظرين الذين ساهموا في بلورة الخطوط العريضة لهذا النوع الأدبي، والكتاب الروائيين الذي تحدثوا عن تجاربهم التي عبروا من خلالها عن حضور الرواية بوصفها نوعاً أدبياً يمارس دوره في الحياة الإنسانية رصداً وتغييراً.

الأدبية الأخرى. ونقطة الاختلاف بينها وبين الأنواع الأدبية ترد إلى كونها لم تتخذ مكانها، بوصفها نوعاً أدبياً، إلا في المراحل المتأخرة من التاريخ العالمي. ففي حين تلقت الإنسانية في مراحلها المتأخرة الأنواع الأدبية مكتملة، تلقت الرواية نوعاً قيد التكوين وفي حالة صراع مع تلك الأنواع من أجل إثبات وجوده في منظومة الأدب، ويعلل ذلك بأن الرواية، في مرحلة ازدهار الأنواع الأدبية الأخرى، وجدت بوصفها نوعاً أدبياً خارج إطار الأدب الرسمي الكبير في المرحلتين الكلاسيكية (اليونانية والرومانية).

هناك مسألة في غاية الأهمية ألا وهي مسألة التأثيرات المتبادلة بين الأنواع الأدبية في مرحلة محددة، ففي بعض العصور في اليونان الكلاسيكية وأثناء العصر الذهبي للأدب الروماني وفي عصر الكلاسيكية كانت الأنواع الأدبية في الأدب الكبير (أي الجماعات الاجتماعية السائدة) تتكامل في تآلف نوعاً ما، وكان الأدب بوصفه مجموعة من الأنواع الأدبية يشكل جملة عضوية ضمن نظام رئيس. لكن الحدث المهم هو أن الرواية لم تدخل أبداً ضمن هذه الجملة؛ إذ كانت مستبعدة من انسجام الأنواع في تلك العصور. كانت الرواية تعيش بشكل غير رسمي خارج حدود الأدب الكبير. وحدها الأنواع المكتملة كانت تدخل ضمن جملة العضوية التراتبية للأدب مع الشخوص الثابتين والمحدودين الذين تفرضهم[٥].

يتضح لنا أن الناقد يتحدث عن الرواية بوصفها نوعاً أدبياً موجود في العصور القديمة، لكنه مبعد عن دائرة الأدب، ويعلل خلو المصنفات الأدبية التي أرَّخت للآداب اليونانية والرومانية من الحديث عن الرواية انطلاقاً من هذه الظاهرة. أما مصنفات القرون الوسطى، فعلى الرغم من أنها كانت تعتمد على الانتقائية، لم تغمط الرواية حقها بل أفردت لها الصدارة. ومردُّ ذلك لاختلاف القيم، أو بالأحرى رأي الطبقة السائدة في الأنواع الأدبية؛ إذ كانت مجتمعات القرون الوسطى بحاجة إلى الترفيه والتسلية بعد اختلاف ظروف الحياة، وتغير العلاقات الاجتماعية.

لم يقصد باختين من قوله: «الرواية هي النوع الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين والنوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد». إن الرواية نوع أدبي حديث النشوء، بل قصد من ذلك التفريق بينها وبين الأنواع الأدبية الأخرى، كالملحمة والمسرحية والشعر، التي وصلت إلينا مكتملة البنية ومُقَعَّداً لها، وهذه البنية غير المكتملة وغير المنجزة بشكل نهائي هي خصيصة من خصائص الحياة المستمرة للرواية، لأنه لو توقفت الرواية عند شكل وقوالب محددة لانتهت وقصرت عن رصد حركة الحياة والواقع. لقد سعت بعض الأنواع الأدبية إلى الخروج عن الأشكال والقواعد الموضوعية لها ؛ تمشياً مع الحياة كما يفعل الشعر والمسرح في عصورهما الأخيرة. وقد تنبه لهذه القضية عدد من النقاد. فهنري جيمس أوضح هذه النقطة؛ إذ رأى أن ما يمكن أن تطالب به الرواية هو إثارة الاهتمام، وأقر بأن هناك عدداً لا حصر له من الطرق لتحقيق هذا المطلب، وللرواية الحرية في اختيار الطريق التي تحقق بها غايتها دون أن يفرض عليها النقاد والمنظرون أو الكتاب طريقة معينة لتحقيق هذه الغاية.

بل هي النوع الذي يضار بتحديده وتقييده مقدماً بقاعدة ما، فهدف الطرق التي تختلف باختلاف مزاج الإنسان وتنجح بقدر نجاحها في كشف ذهن معين يختلف عن غيره من الأذهان، فالرواية في أوسع تعريف لها: انطباع شخصي مباشر للحياة، وفي هذا بادئ ذي بدء تتلخص قيمته التي تعظم أو تصغر تبعاً لحدة الانطباع. إلا أنها ستفتقر افتقاراً تاماً إلى هذه الحدة ونتيجة لهذا ستفتقر إلى القيمة إن لم تتوافر لها حرية الشعور أو رسم خط عليها اتباعه، أو نبرة عليها اتخاذها أو شكل عليها التقيد به [٤].

وهذه القضية المتمثلة في رفض النوع الروائي للشكل المحدد أثارت مشكلة المقارنة بين الرواية والملحمة، كَرَدٍّ على الذين يرون الرواية فرعاً من الملحمة (هيغل) إذ رصدت عدة فروق بين النوعين. فباختين يرى أن صعوبة وضع نظرية للرواية تكمن في أن موضوعها يعتمد على دراسة تختلف عن دراسة غيره من موضوعات الأنواع

السمات النموذجية للرواية لا تظهر إلى حيز الوجود إلا بعد أن أضحت الرواية الشكل التعبيري للمجتمع البرجوازي»(٧).

أما فورستر ومن خلال حديثه عن مقومات الرواية فيقول: «إن في الرواية عرقاً بدائيا؛ لأنها تعود إلى حياتنا الأولى قبل اختراع الكتابة والقراءة، ولذلك فإن عصبها الأساسي هو الحكاية التي تمضي بالأحداث مُسلسلة عبر زمن»(٨).

إذاً ما الأعمال التي ارتأى فيها باختين جذور الرواية؟ لقد رأى باختين في كل ما قُدّم من تعاريف للرواية مجرد عملية «إحصاء ووصف كاملين نوعاً ما لمختلف الأشكال الروائية، ولكنها لم تتوصل قط إلى أن تقدم للرواية، بوصفها نوعاً أدبياً، وصفاً يمكن إضفاء صفة التمام عليه. زد على ذلك أن الباحثين لم يتوصلوا إلى تحديد أية سمة ثابتة ومستقرة للرواية دون إبداء تحفظات تقضي على هذه السمة بالإعدام» (٩). أما ما يجب أن يتسم به النص الروائي فيحدده في ثلاث خصائص(١٠).

١) بهوت إنشائي يتحقق في الرواية لأنها متعددة اللغات؛ ٢) تحول جذري للترابطات الزمنية في العصور الأدبية القائمة داخل الرواية؛ ٣) منطقة جديدة لبناء الصور الأدبية في الرواية، أي منطقة تماس أقصى بالحاضر (المعاصر) الذي لم يكتمل (١١).

ثمة تحفظات لنا على موقف باختين وعلى تحديده للخصائص الأساسية للرواية، ولكننا سنرجئ ذلك إلى مرحلة لاحقة من البحث؛ لأننا الآن بصدد مسألة تحديد النوع الروائي الذي كان يعيش في العصور القديمة، والذي رأى فيه الناقد نشأة الرواية. يقسم باختين الأدب في تلك المرحلة التاريخية إلى شطرين: (الأدب النبيل والأدب الشعبي).

الأدب النبيل: ويضم كل الفنون الأدبية التي كانت تنسجم مع رؤية الطبقة السائدة من ملحمة وشعر ومسرح، وهي التي تعتمد على الأسطورة مادةً لها. وتمثل الماضي المطلق ببعديه «الزمن الماضي_القيم المطلقة». ففي معرض حديثه عن تميز الرواية

فراجت رواية المغامرات والفروسية وقصص الحب. إن باختين يعتمد مبدأ ارتباط النوع الأدبي بالطبقة الاجتماعية، فيربط ولادة الرواية في العصور القديمة بالطبقات الاجتماعية الدنيا، ويؤكد وجودها في تلك الفترة وينفي مقولة ولادتها مع ظهور البرجوازية وتكريس نفسها طبقة سائدةً كما زعم أنصار الاتجاه الآخر.

لم يقف باختين عند هذا الحد في معارضة هيغل وغيره ممن يربطون نشأة الرواية بصعود البرجوازية، بل ينفي أيضاً أن تكون الرواية فرعاً من الملحمة كما رأى هيغل عندما عدّ الرواية فرعاً من الملحمة، وحدد الفرق بينهما، من وجهة نظره في الشكل، زاعماً أن الرواية هي ملحمة إلا أنها كتبت بنثر هو أسلوب البرجوازية في التعبير عن وضعها، أما الملحمة فقد كتبت شعراً: فالشعر البطولي الملحمي يرتبط بالطبقات الاجتماعية التي سادت في تلك الفترة، وقد وضح لوكاتش هذه القضية أثناء مناقشته لعلم الجمال الكلاسيكي الألماني فقال: « هو أول علم جمال يطرح على صعيد المبادئ مشكلة نظرية الرواية، وطرحه لها متماسك المنطق إن منهجياً وإن تاريخياً. فحين يطلق هيغل على الرواية، اسم «ملحمة البرجوازية» فإنه يطرح في آن معاً المسألة الجمالية والتاريخية: فهو ينظر إلى الرواية بوصفها النوع الفني الذي يقابلها من داخل التطور البرجوازي، فمن جهة تَمَثُّل في الرواية السمات الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة «الملحمة» ومن الجهة الثانية تخضع لجميع التعديلات التي جاء بها العهد البرجوازي، الذي هو من طبيعةٍ مغايرة تماماً، ومن ثم تغدو نظرية الرواية طوراً تاريخياً من أطوار النظرية العامة للفن الملحمي»[٦].

لكن ما هو النوع الأدبي المتجذِّر في التاريخ الذي يتحدث عنه باختين، ويطلق عليه اسم رواية؟ في حين نجد لوكاتش لا يأبه به ولا يُعَوِّلُ عليه كثيراً. إذ يذكره باستحياء شديد ويركز جل دراسته على رواية المرحلة البرجوازية: «الرواية هي النوع الأدبي الأكثر نموذجية للمجتمع البرجوازي، وقد تكون هناك أعمال أدبية من العصور القديمة أو الوسيطة، أو من الشرق لها أكثر من صلة قربى واحدة بالرواية، لكن

رؤية أولى:

نخلص مما سبق إلى أن الرواية من وجهة نظر باختين تنضوي تحت لواء الأدب المنحط الذي يرصد القاع الاجتماعي وواقعه المنحط:

«إن الواقع الحاضر الصحيح، هذا الواقع المنحط بحيويته وطابعه العابر، وإن كل هذه الحياة، دون بداية ونهاية، لم يكونا موضوعاً للتصور إلا في الأنواع الأدبية المنحطة، وينطبق هذا _ قبل كل شيء _ على المجال الواسع والغني جداً للإبداع الشعبي الهجائي. وفي نص آخر، (يقصد الفصل الأول من كتابه «الكلمة في الرواية») اجتهدت أن أبرز المعنى الكبير لمجال الإبداع هذا في التاريخ القديم والعصر الوسيط بشأن النص الروائي وتكونه. ولقد كان له المعنى نفسه في مختلف أزمنة النوع الروائي في مرحلة نشأتها وفي سيرورة تكونها الأصلية، وهنا بالذات أي في الضحك الشعبي يجب أن نفتش عن الجذور الحقيقية للرواية علماً بأن هذه الجذور مرتبطة بالفولكلور (١٧).

ثم يذكر لنا مجموعة من أسماء أعمال أدبية (كإيماءات سوفرون، وتأملات كريتباس، ومحاورات سقراط، وأهاجي لوسيليوس، وهوارسيوس، وبروسيسوس، وجوفينال وغيرها) مما يرى فيها جذوراً للرواية لا بل يعد بعضها أنواعاً ذات نسق روائي محض تحتوي جنينياً وبدرجة متطورة أحياناً على العناصر الرئيسية للمتغيرات اللاحقة والمهمة جداً التي تميزت بها الرواية الأوربية (١٨).

لقد تفرد باختين في آرائه حول نشأة الرواية عن غيره من المنظرين للرواية ولنشأتها، ولكننا نستطيع أن نطمئن إلى تلك الآراء مادام أنه يصف تلك الأنواع والآثار التي ذكرها بأنها تمثل المرحلة الجنينية للرواية، ولا تحمل إلا شيئاً من عناصر الرواية الأوربية التي يرى فيها الاتجاه الآخر من المنظرين جذوراً للرواية.

الاتجاه الثاني:

يرى أنصار هذا الاتجاه أن الرواية نوع أدبي تزامنت نشأته مع المرحلة الإقطاعية

من الملحمة يركز على مفهوم الزمن في كل من النوعين، فيرى أن زمن الملحمة هو الماضي المطلق، أما زمن الرواية فهو الماضي القريب أو الماضي الذي قيمه في وضع نسبي[١٢]، أو الحاضر إذ لم يكن كاتب الرواية يفرق آنذاك بين الحاضر والمستقبل، وكانت مادته تتمثل في التجربة والمعرفة: «إن الذاكرة، وليس نشاط المعرفة، هي التي تمثل الطاقة الأساسية والقوة الإبداعية للأدب القديم. (كانت هذه الأمور هكذا، ويجب ألا نغير فيها شيئاً). إن أسطورة الماضي مقدسة. ولم يكن الناس يعون حتى ذلك الزمان نسبية كل ماضٍ» [١٣].

هذا الماضي المطلق هو الذي جعل الأنواع الأدبية تتكامل وتنسجم بوصفها منظومة أدب رسمي نبيل: «إن اعتبار الماضي في الأنواع الأدبية النبيلة، كمثال أسمى، ذو طابع رسمي» [١٤]. يتضح من ذلك أن الأدب النبيل هو الأدب الرسمي الذي يرمز إلى السلطة والذي لابد له من أن يتسم بعدد من الصفات الداخلية والظاهرية كالحركة، واللباس، والأسلوب، وهو الأدب السائد في تلك العصور.

الأدب الشعبي: وهو الذي يعتمد على السخرية، وقوامه الهجاء الرصين وشعر الخمرة، ويتناول مادته من الواقع، ويعتمد أصحابه على التجربة والمعرفة بعيداً عن الأسطورة والماضي المطلق. وهذا النوع من الأدب هو ما يرى فيه باختين جذور الرواية، ويربطه بالطبقات الدنيا من المجتمع: «إن ما يحدد الرواية هو التجربة والمعرفة والممارسة (المستقبل). ففي العصر الهلنستي تحققت علاقة على مستوى الأبطال الذين ينتمون إلى القصائد الملحمية الطروادية، وحصلت لها نقطة تماس بعد مرورها في مرحلة التبسيط والهزل» [١٥]. وهو يربط في موطن آخر، الرواية بالأوساط غير الرسمية وبالقاع الاجتماعي فيقول: «ترتبط الرواية بالعنصر الحي [...] للكلام وللفكرة غير الرسميين «الشكل الاحتفالي، الكلمات المألوفة التدنيـــــس» [١٦].

الحكايات والمغامرات. إن الرواية فن أدبي سطحي «مبتذل» في الآداب القديمة ومختصر حتى القرن الثامن عشر قد اغتنى بالمرامي الغريبة عن ماهيته[٢١].

قد يلتبس الأمر على متلقي هذا النص وخاصةً عندما ينتقل المؤلف من الحديث عن تمايز الرواية واغتنائها واحتوائها للرغائب الاجتماعية والميتافيزيقية، ثم يصف الرواية القديمة بالسطحية والابتذال .لكن ما يعده روايةً قديمة هو رواية الباروك التي تمثلت في رواية الفروسية والمغامرات وقصص الحب والعوالم الغريبة المدهشة التي اتسمت بالتفكك والتشتت، وبلغت أوجها في القرن السابع عشر، ثم نجد الكاتب يحدد موقفه من نشأة الرواية بدقة وبمزيد من الوضوح في أثناء حديثه عن الرواية الباروكية، وتبريره لما اتسمت به من صفات تتعارض مع مقومات الرواية المتعارف عليها، معللاً ذلك بريادتها هذا النوع الأدبي. فهو يرى أنه كان للرواية الباروكية سحرها الذي... هو سحر الحرية: المتمثلة في إبعاد الحقيقة عن الواقع، وهي تدين بهذه المجانية الكاملة؛ لكونها ولدت يتيمة دون نصير أو حماية. فهي لم تكن تستفيد من تلك التقاليد أو المصطلحات أو محاكاة الأقدمين مما يسم الأنواع الأدبية الأخرى، إن الرواية لا تكاد ترتبط بشيء من العالم الكلاسيكي. فهي تقيم في أرض جدودها كالهندسة القوطية. إنها رواية[٢٢].

إن الرواية الباروكية تشير إلى درجة صفر، ونقطة انطلاق الرواية. إنها «الرواية بلا صفات حكاية متخلية حتى التقزز، مغرية وخيالية حتى التخمة، المخيلة الحرة»[٢٣]. أي المخيلة التي تنتج سرداً خيالياً دون ضابط موضوعي أو سرداً تغيب عنه العقلانية. إذن يتفق ألبيريس مع هالبرن في قطع الرواية عن جذورها التاريخية، لا بل يتقدم عليه خطوة في مسألة تحديد ولادة الرواية. لكنه يتطابق في وجهة نظره هذه مع ألبير تيبوده في كتابه «تأملات في الرواية»؛ حيث يتبنى رأي الأخير في أن الرواية نوع أوربي أصيل يشبه الهندسة القوطية التي كانت أوربا منشأها. يرى تيبوده أن جذور الرواية الحديثة تتحدد بالقرن الثاني عشر من خلال

في القرون الوسطى، أي يقطعون الصلة بينها وبين العصور القديمة. فمثلاً في المقدمة التي صدّر بها جون هالبرن كتابه «نظرية الرواية» ومن خلال مقارنته بين عمر كل من الرواية والمسرحية والشعر ينسب الرواية إلى القرن الخامس عشر: «غادر المسيح منزله وهو في الثانية عشرة، وكان عمر الشعر آنذاك يعد بآلاف السنين، أما عمر المسرحية فيعد بالمئات، غير أن مرحلة ولادة الرواية لم تبدأ إلا بعد ذلك بألف وخمسمائة عام»(١٩) . من هذا يتضح أن هالبرن يحدد ولادة الرواية بالقرن الخامس عشر الميلادي فقط، مسقطاً كل النثر السابق لهذا القرن، الذي تلمس فيه باختين وغيره ممن شاركه الرأي جذور الرواية، واستنبطوا منه عناصر تتفق، إلى حد ما، مع ما تقوم عليه الرواية المعاصرة من أسس بنائية وفنية ولغوية.

ربما كان هالبرن ينطلق في رأيه هذا من القواعد والمقومات التي ترتكز عليها الرواية الحديثة، من دون أن يكلف نفسه عناء الاستقصاء والبحث العميق في الموروث الثقافي الإنساني، وربما لم يكن يسعى إلى تقديم نظرية متكاملة للرواية بوصفها نوعاً أدبياً في منظومة الأدب عبر سيرورته التاريخية، غير أنه في الحالين،على السواء، جانب الصواب، فجاء موقفه فجاً، لا سيما في نسبة هذا النوع الأدبي إلى القرن الخامس عشر بصورة قاطعة.

ثمة آراء أخرى ترى في الرواية فناً يعود في نشأته إلى القرن السابع عشر محددة زمن نشوئها بالعصور التي استقر فيها الإقطاعيون بوصفهم طبقة سائدة. يرى ألبيريس، أثناء حديثه عن تاريخ الرواية الحديثة والتمييز بينها وبين الرواية القديمة، أنه بعد تخلي... الأدب الغربي تدريجياً عن أشكاله الثابتة، حصر في القرن العشرين معظم اهتمامه تقريباً وإمكاناته وأبحاثه حتى الفلسفية منها، في شكل أدبي كان_غياباً للشكل في نوع ملفق(٢٠)_ كان في الوقت نفسه نوعاً أدبياً واسع الانتشار. أما هذا الشكل الأدبي فلم يكن ينضوي في البداية على أي من هذه الرغائب الجمالية والاجتماعية والميتافيزيقية؛ لأنه لم يكن يسعى إلى جمع خيوط

التقنية الروائية:

يترتب على كون الرواية نوعاً أدبياً غير مكتمل، وغير منجز بشكل نهائي، انفتاح في الشكل والنماذج الروائية التي حظيت بقبول وانتشار واسعَيْن. ولم يكن شكلها الفني وحده هو الذي منحها النجاح، فهناك أعمال روائية تختلف اختلافاً كبيراً في شكلها وبنيتها لدرجة التناقض، لكنها تتمتع بالنجاح والانتشار، فيها القديم كدون كيشوت والكوميديا الإنسانية، ومنها الحديث كيوليسيس. فهذه الأخيرة كتبها جويس وأطلق عليها اسم «رواية» على الرغم من أنه قد خرج فيها عن التقليد، ولذا يمكننا القول: إن الشكل الروائي هو في نهاية المطاف تجريب متمثل في نماذج روائية منجزة وهذه النماذج التي يصدر فيها أصحابها عن موقف فكري وفني خاصين تغدو إضافاتٍ جديدة إلى الشكل الروائي، وتساهم في ترسيخ مقولة «الرواية هي النوع الأدبي الذي يضار بتحديده» كما قال هنري جيمس.

إن واقع الرواية يجعلها مصطلحاً غامضاً وغير محدد. فقد جاء في بحث «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» للحمداني حميد قولٌ نجد من الضروري اقتباسه كاملاً لأنه يؤكد ما أشرنا إليه من غموض:

«إن تحديد مصطلح رواية يعتبر في الواقع في غاية الصعوبة، ويزداد الأمر تعقيداً عندما يتعلق بنتاجات قصصية تنتمي إلى موطن غير الموطن الأصلي الذي نشأت فيه. ولا أدل على هذه الصعوبة من أن القواميس والمؤسسات الأدبية نفسها تلجأ، عند تحديدها لمفهوم رواية، إلى استعراض مفهومات متعددة، كل منها يعود إلى فترة تاريخية معينة. وهذا يعني أنها تدرك أن مشكلة التعريف النهائي لما يسمى «رواية» غير ممكن. ذلك أنه في كل عصر تأخذ الرواية صورة مميزة وتكتسب خصائص تجعلها غير مطابقة لخصائص الرواية في عصر سابق. وهكذا ففي العصور القديمة كانت الملحمة هي الرواية، وفي العصور الوسطى كانت القصة الخرافية ذات

استعراضه لخمسة نماذج روائية هي «قصص بروت، وقصة أليكساندر، وقصة طيبة، وقصة إيناس، وقصة طروادة» حيث عدَّ هذه النماذج بمثابة الآباء الخمسة المؤسسين للرواية الحديثة (٢٤).

رؤية ثانية:

يتضح لنا مما تقدم أن نشأة الرواية تشغل حيزاً كبيراً من اللوحة النقدية، وأنها لا تزال مسألة خلافية تشغل منظري الأدب ونقاده. ولكن رؤية الاتجاه الأول، الذي يعد باختين رائده، تبدو أكثر تكاملاً وإقناعاً ونضجاً مما قدمه الآخرون. فهو يتعامل مع مادته بذكاء العالِم وخبرة المنظِّر والناقد، ويبتعد عن الآراء القاطعة ويزود نظريته بعدد من المقومات التي تميز الرواية من غيرها من الأنواع، ويتتبع ظهور هذه المقومات في النصوص التي ارتأى فيها الجذور الجنينية للرواية. في حين اكتفى الاتجاه الآخر بمعاينة التجارب الروائية الأخيرة، (رواية القرن الخامس عشر وما بعده)، ووصفها كتجارب أدبية تتمتع بحضور واضح، وتنضوي تحت نوع أدبي معين (رواية) إلى جانب الأنواع الأدبية الأخرى، من دون أن يكلف أنصاره أنفسهم عناء البحث عن ماضي هذا النوع في رحلته مع المغامرة الإنسانية، مُسقِطين قانون التطور من حساباتهم، مُتَبنّين مفهوم الطفرة، كما يبدو من تحديدهم لولادة الرواية ونسبتها إلى القرن الخامس عشر وما تلاه في أبعد حدٍ. وقد يكون انتماؤهم إلى أوربا وتعصبهم لهذا الانتماء أفقدهم الموضوعية أثناء النظر لنشأة الرواية، وجعلهم ينسبونها إلى أوروبا تحديداً. ومع أننا نتفق معهم في أن الرواية كما نعرفها اليوم، أخذت مكانها في منظومة الأدب مع ظهور البرجوازية في أوروبا، لكننا نرى في الوقت ذاته أن للرواية جذوراً تعود إلى الماضي البعيد، وقد تكون متماشية مع مفهوم الحكاية والتاريخ.

بها تدريجاً.

إن ما نطمح إليه هو معالجة القضايا التي هي أكثر جذرية في نظرية الرواية المعاصرة، انطلاقاً من اقتناعنا بأنه في وقتنا الحاضر لا وجود لأي شكل أدبي يتمتع بالقوة التي تتمتع بها الرواية. فالرواية بدءاً من القرن الخامس عشر حتى السابع عشر تمثلت في رواية الفروسية والمغامرات والعوالم المدهشة والمكتظة بالحوادث الخارقة والسحر، والتي لم تكن سوى سرد، ولم يكن لشخوصها أي مهمة غير القيام بدور البطل في تلك المهازل والحكايات العجيبة التي تعتمد على حبكة ضعيفة تمزج بين قصص الحب والمغامرة والرحلة وكان الهدف منها التسلية والترفيه فقط.

أما في القرن الثامن عشر فلم تبق الرواية «النوع الأدبي» الذي كان فيما مضى بل غدت، علاوة على كونها سرداً أو مغامرة، نظرةً علنية وتحليلاً باطنياً، وكانت على أهبة الولوج بقوة لا تكاد تكبح في هذا العالم المضطرب الذي هو كبرياء الفرد، وسرد الضمير، وتفصيل الأحاسيس، وحقارة الكائن الإنساني، وعظمته الداخلية [٢٧].

لكن ما يجدر بنا أن نشير إليه هو أن رواية القرن الثامن عشر التي انشغلت بالضمير الإنساني لم تتخلص نهائياً من الرواسب الروائية السابقة؛ إذ يحدد ديدرو ما تواضع الناس عليه كرواية، وما وصلت الرواية إليه في ذلك القرن فيقول عام ١٧٦١: «يعني الناس بكلمة رواية حتى يومنا هذا نسيجاً من الحوادث الوهمية التافهة التي كانت قراءتها خطراً على الذوق والآداب العامة، وأود أن نجد اسماً آخر نطلقه على آثار ريشاردسون التي تسمو بالروح وتمس النفس والتي تعبق كلها بحب الخير وتسمى أيضاً روايات» [٢٨].

وقد بدأت الخطوة الأولى في تحديث التقنية الروائية بالتخلي عن عنصر السرد للحوادث والمغامرات، والابتعاد عن الوصف، وتم ذلك مع انتشار الرواية العاطفية التي أهملت المغامرة كمجال للرواية، واتجهت نحو الأسرار الباطنية للنفس الإنسانية، وابتعدت عن الحوادث، وتناولت المشاعر، وبهذا تكون قد انتقلت من طور

الطابع الفروسي هي الرواية، وفي بداية القرن التاسع عشر كانت القصة الطويلة الرومانسية هي الرواية، ومع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر كانت القصة الطويلة الواقعية هي الرواية .. وهكذا ففي كل عصر تتخذ الرواية مضموناً وخصائص فنية جديدة. ولذلك نستطيع القول بأن الرواية هي ما يدرسه أغلب النقاد في عصر من العصور على أنه رواية. مع التركيز على أنه رواية بالفعل. والواقع أن الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع أنواع الروايات هي كونها قصصاً طويلة. وهذا التحديد على شكليته يمثل قاسماً مشتركاً أدنى تلتقي عنده كل رواية [٢٥] ».

لكن هذا لا يعني أن الرواية تفتقر إلى نظرية نقدية وفنية تحدد شكلها وأسسها، وتتمثل في حدها الأدنى، بحسب رأي فورستر بالحكاية التي هي من أهم أركان الرواية مع عنصري الزمان والمكان، بالإضافة إلى صوت الروائي الذي يظهر من خلال تعليق الكاتب على هذا الحدث أو المشهد أو الشخص ولو بشكل غير مباشر» [٢٦]. وإن كان العنصر الأخير في المرحلة المعاصرة عنصراً خلافياً، حيث يعده بعض الكتاب والنقاد عيباً من عيوب الرواية. في حين يؤكده بعضهم الآخر ويراه ضرورياً ليقوم الروائي بدوره ويحقق غايته من العمل الروائي.

وهذه العناصر الأولية للرواية، بوصفها نوعاً حكائياً، اتسمت بها أغلب النماذج التي رصدت كجذور للرواية، إن كان في الماضي البعيد أو في الماضي القريب، لكن هذه العناصر، التي نسلم بأنه لا بد لأي عمل روائي من أن يتصف بها، لن تشغلنا كثيراً، بل سنركز جهودنا على التقنية الروائية عبر السيرورة التاريخية لهذا النوع الأدبي بدءًا من القرن السابع عشر، وسنكتفي بإطلالة تسعى إلى الإحاطة بهذه التقنية التي تجلت في شكل جهود نقدية من أجل نظرية جمالية للرواية حتى مطلع القرن العشرين، الذي ازداد مع إطلالته اهتمام كتاب الرواية ونقادها ببعض الأسس الفنية لهذا النوع. فما كان في القرون الثلاثة السابقة تلمساً نظرياً تجريبياً أوشك في القرن العشرين أن ينمو ويترسخ على شكل نظرية نقدية للرواية تنال الاعتراف

فباستطاعتي أن أحمل مجتمعاً بأكمله في ذهني» [٣٠]. ويعزز هذا الرأي ما قاله الروائي د.هـ. لورانس من تحديد لدور الكاتب الروائي وتميزه من غيره من المهتمين بالإنسان والمجتمع: «أنا رجل على قيد الحياة ولهذا فأنا روائي، ولأني روائي أعتبر نفسي أرفع من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر، وكلهم ضليعون في جوانب مختلفة من الإنسان الحي، إلا أنهم لا يقبضون ناصيته. فقط في الرواية نجد الأشياء تأخذ دورها الكامل»[٣١].

لكن رواية هذه المرحلة التي تعد مرحلة «الكلية» أو «الواقعية الكبرى» كما يسميها بعضهم صُبغت بطابع عصرها. فالروائي لم يكن ليستطيع حمل مجتمعه في ذهنه وتقديمه من خلال رواياته بالوسائل القديمة؛ لذا ابتكر طريقة جديدة تساعده على إنجاز مهمته، وتمثلت هذه الطريقة في تحويل الوثيقة التاريخية والاجتماعية إلى رواية فنية، فلم يكتف الروائي بسرد الحادثة ووصف المشهد أو المكان والزمان اللذين يتحدث عنهما، بل وضع نفسه في موضع آخر موضع الإنسان الذي يعرف كل شيء عن الحدث أو عن الشخصية، ويحاور القارئ في هذا حيناً، ويحلل الأشياء حيناً آخر، وهدفه دائماً أن يكون مقنعاً لمحاوره (المتلقي).

وكان للصحافة أثر كبير في رواية تلك الفترة، وخاصة في سيطرة شكل الوثيقة عليها بالإضافة إلى طبيعة المادة المعروضة من خلال العمل الروائي. فأغلب كتاب القرن التاسع عشر (ديكنز، وزولا، وبلزاك، ودوستوفيسكي) نشروا أعمالهم في الصحافة ولاسيما الأخيران. فاستعار بلزاك من الصحافة الأسلوب والشكل والهدف وطريقة الرواية، والتحليل بخاصة، إلا أنه حول هذه المتطلبات وحتى زهو الصحافة المحمولة إلى رواية إلى طريقة أدبية في إدراك العالم[٣٢].

لقد اقتضى اختلاف رواية القرن التاسع عشر عما سبقها، من حيث مادتها ومهمتها، من الروائي أن يغير من تقنية عمله وأساليبه، فلم يكن معقولاً أن تستخدم روايةٌ _ تطمح إلى «الكلي» ويمتزج فيها التحليل والتصوير وعلم النفس والاجتماع _

«الروائية الخارجية» إلى طور «الروائية الداخلية». ولعل أول نقد روائي نظري للرواية رصد هذا الانتقال يرجع إلى القرن الثامن عشر، ففي ذلك القرن اهتم النقد بالتضمينات الخلقية للعمل الروائي، ولم يكن ليعترض على القضايا الفنية والنظرية للشكل الروائي. فالدكتور جونسون تعامل مع الفن على أنه مرشد خلقي، وأولى أعمال ريشاردسون اهتماماً خاصا، وفضلها على غيرها لا لشيء إلا لمراعاتها هذه القضية.

ولكن هل استطاع الجيل الروائي لهذه الفترة أن ينتقل بالرواية على صعيد الشكل مسافة تكافئ انتقاله على صعيد المضمون؟ يمكننا أن نجيب عن هذا السؤال بالنفي، فهو وإن كان قد عبر عن أفكاره بأسلوب غنائي اصطلاحي، وهو ما قدمته «العاطفية» للرواية، فقد حافظ على رزانة السرد ومنطقية النوع الأدبي:

لقد انتظرت الرواية قرابة قرنين من الزمن حتى سلكت الطريق الذي رسمته لها الرواية العاطفية، وقبل أن تستسلم للفضول المعيب في معرفة الحياة النفسية والانفعالية وسيكون عليها في الواقع خلال القرن التاسع عشر كله تقريباً أن تتعرض لإغراء آخر، هو إغراء الفكر الرصين الذي يحولها إلى وثائق وإلى دراسة اجتماعية، ويعلم الوصف التصويري والتحليل الاجتماعي والوثائق والريبورتاج[٢٩].

وقد اغتنت الرواية في القرن التاسع عشر بتعاملها مع العلوم الإنسانية كالفلسفة وعلم الاجتماع والتاريخ، وشغلت نفسها بقضية الكلي. أي إن الروائي في هذه الفترة أخذ على عاتقه مهمة المؤرخ لأحداث عصره، والباحث الاجتماعي، والمحلل النفسي والمصور الذي يؤرشف كل ما يحدث حوله في ذهنه، فيجعل من عمله الروائي توثيقاً لمجتمعه وعصره. إذ لم يكن الروائي بلزاك يعدّ نفسه كاتباً بسيطاً، وأديباً بل كان يعدّ نفسه شخصاً يشبه نابليون أو كوفيه. «لقد عاش ثلاثة أشخاص حياة غنية: نابليون، وكوفيه، وأوكونيل، وأستطيع أن أكون رابعهم. فقد عاش الأول حياة أوربا وازدرد جيوشها، وتزوج الثاني من الكرة الأرضية، وتجسد الثالث في شعب. أما أنا

الخُلقية للرواية والطبيعة الخُلقية للروائي). فالروائي، من وجهة نظره، هو الذي يسبغ على الرواية طبيعة خلقية معينة هي في الأساس طبيعته الخلقية التي يتصف بها.

أما فلوبير فقد كان هاجسه الأكبر «الشكل الروائي»، وكان يرى أن تقنية الرواية يجب أن تُعطى الاهتمام اللائق بها، حيث إنها لا تقل عن تقنية الشعر، ويرى أن الأسلوب هو الذي يمنح الفن قيمته. والشكل والفكرة من وجهة نظره شيء واحد لا يمكن أن يوجد أحدهما دون الآخر. ومما يُؤْثَر عنه أنه من أوائل المنظرين الذين دعوا إلى ضرورة إحضار التمثيل المسرحي في الرواية ورفضوا الدور التعليمي لها، وطالبوا بابتعادها عن الرومانس ذي العقدة الثقيلة: «... أنه من أجل ما هو حقيقي في كليته فإن الفنان ليس بحاجة إلى رواية قصة مقنعة، كما أنه ليس بحاجة، كما رأينا آنفاً لأن تكون لديه قصة يرويها على الإطلاق، كل ما يحتاج إليه الفنان أن يقلل من تدخله قدر الإمكان في تمثيله غير التعليمي لعلم النفس البشري» (٣٤) وقد طالب أيضاً بألا يظهر الكاتب بشكل سافر من خلال عمله الفني. بل أن يبقى متخفياً مع أنه موجود في تضاعيف العمل الفني «الكاتب في روايته، يجب أن يشابه الإله في الكون، فهو حاضر في كل مكان ولا يُرَى في أي مكان» (٣٥).

أما هنري جيمس، الذي يتفق في نقاط كثيرة مع فلوبير حول تقنية الرواية وكيفية خلق الروائي لعالمه، فقد أضاف إضافات جديدة ومهمة لنظرية الرواية في هذا القرن، وكانت إضافاته بمثابة مبادئ أولية لنظرية الرواية في القرن العشرين، وقد قدم جل آرائه بهذا الصدد في مقدمات رواياته، وفي كتابه «فن التمثيل». ومن أهم القضايا التي أكدها والتي تعد من المبادئ الرئيسة للنقد الروائي الحديث قضية الوحدة المتكاملة والحية للرواية، بحيث لا يمكن الفصل بين أجزائها ومكوناتها، فالرواية في نظره «شيء حي متكامل متصل، مثل أي كائن حي، وبالقدر الذي تكون حية بالقدر الذي نجد أن في كل أجزائها شيئاً من كل الأجزاء الأخرى» (٣٦). فهذه

الأساليبَ نفسها التي استخدمتها رواية العواطف والمشاعر، أي رواية القرن الثامن عشر. إن الروائي لم يعد يكتفي بالسرد المجرد بعض التجريد، ولم يتوقف عند الظاهر، بل راح عند حديثه عن شخصية ما يتتبع هذه الشخصية في تطورها، وتأثرها بظروفها، ويرجع إلى جذورها وبيئتها التي نبتت فيها، ويرصد تأثيرات هذه البيئة والعلاقات الاجتماعية في سلوك هذه الشخصية وتكوينها النفسي. يقول تورغينيف أثناء حديثه عن العملية الإبداعية:

«عندما تثير اهتمامي شخصيةٌ معينة تمتلك عقلي، تلاحقني في النهار والليل ولا تدعني أذوق طعم الراحة ما لم أتخلص منها. فعندما أقرأ يهمس في أذني بآرائه حول ما أقرأه، وعندما أذهب إلى النزهة يعطي أحكامه حول كل ما سمعت ورأيت. وفي النهاية لا يبقى عليّ إلا أن أستسلم فأجلس وأكتب سيرته، أسأل نفسي من كان أبوه؟ من كانت أمه؟ وأي الناس هم؟ من هم كأسرة؟ ما هي عاداتهم ... إلخ؟ أنتقل بعد ذلك إلى تاريخ تربية بطلي، إلى شكله الخارجي إلى المكان الذي قضى فيه سنواته التي كونت شخصيته وأحياناً أذهب أبعد من ذلك[٣٣] » .

ومن الواضح أن الكاتب الروائي في القرون السابقة لم يكن يفعل ذلك؛ لأنه كان يعتمد في عمله الروائي على سرد الأحداث فقط.

لكن هذا النوع من الرواية، الذي يمكن أن نطلق عليه اسم «الرواية الواقعية» لم يكن الوحيد، بل كانت هناك اتجاهات أخرى معارضة أغنت الرواية، ونافح أنصارها كثيراً عن الرواية تجاه من نظروا إليها على أنها شكل فني منحط. ولعل دافيد مادسون، وفلوبير، وهنري جيمس من أكثر المتحمسين لهذا النوع الأدبي في هذه الفترة. ينظر مادسون، من خلال هجومه على الرواية الواقعية، إلى الرواية فيرى أن مهمتها تنحصر في التعامل مع الموضوعات الجوهرية، لا مع الحياة اليومية المبتذلة التي ترصدها الرواية الواقعية. وينفي وقف الموضوعات ذات الجدية العالية على الشعر فقط. لكن أهم ما تتصف به آراؤه حول الرواية (قضية التوافق بين الطبيعة

التقنية الروائية في القرن العشرين وآفاقها المستقبلية:

إن الرواية التي خرجت من القرن التاسع عشر كانت رواية سيكولوجية اجتماعية تجلت معالمها هذه في نتاج كل من بلزاك، ودوستوفيسكي، وتولستوي، وفلوبير، وزولا، وستندال وغيرهم، وأخذت شكل الريبورتاج والوثيقة، وكبرت وترعرعت في حضن الصحافة والتي كانت تتبع سيرة شخصية، أو سيرة أسرة أو طبقة اجتماعية في علاقاتها، أو كانت تتعامل مع النفس الإنسانية وما يعتمل فيها من مشاعر وأحاسيس. فعلى أيدي أولئك الروائيين تدعمت الرواية الواقعية، ووصلت إلى أوجها في نهاية القرن التاسع عشر، واستمرت على هذه الشاكلة في مطلع القرن العشرين، إلى أن جاء جويس، وكافكا، وبروست وعدد كبير غيرهم من هواة الاستقصاءات الجديدة الذين لم يرضوا عن واقع الرواية، أو بالأحرى عن الرواية التقليدية، فطمحوا إلى تقديم نقيض للرواية أو ما يسمى، غالباً «الرواية الجديدة». ولعل معارضتهم للرواية التقليدية ترجع إلى قضية كانت مسيطرة على الرواية الواقعية أو التقليدية، ألا وهي سيطرة الروائي سيطرة كلية على المادة الروائية. فالفن، من وجهة نظر هؤلاء لا يبقى فناً إذا كان من حق الروائي أو الفنان أن يفعل فيه ما يشاء. لقد كان فنان الواقعية الكبرى بلزاك يقول لنا ما يشعر به راستنياك، إلا أن بلزاك هو الذي يتحدث. أما في روايات جويس، وجاك دولا كروتيل، وبوتور، وموزيل، فالقارئ يشعر شعوراً مباشراً، عن طريق الاتحاد بالبطل، بما يشعر به البطل. وهذا الاتحاد أمر سعى إليه الروائي الذي يقوم فنه في الواقع على خلقه، وذلك باتحاده هو نفسه مع البطل بدلاً من أن يصفه من الخارج. فالروائي والقارئ يدخلان معاً ضمير الشخصية، إلا أن الشخصية هي التي تتكلم لا الروائي، والمشهد نفسه يغدو بأكمله، حالة نفسية، فهو مرسوم ومحسوس من خلال مشاعر البطل، وذلك بأسلوب الإشارات السريعة التي لا تتقيد بأصول اللغة، والذي يعبر عن حياة الضمير المباشر[٣٨].

الوحدة الحية المتكاملة التي يجب أن تتوافر في العمل الروائي، والتي ركز عليها هنري جيمس بقوة ورسمها من خلال رواياته، لا تزال إلى يومنا هذا من أهم عناصر التقنية الروائية، وإن كان هناك بعض الكتاب الذين يخرجون في أشكالهم عن هذه الوحدة. فلنستمع إلى فرنون لي وهي تتحدث عن هذه القضية؛ إذ ترى أن الرواية ينبغي أن تكتب وكأنها سيمفونية أو أوبرا، بوجود أفكار مهمة متكررة لتنتج في القارئ آثاراً متقاربة. وينبغي أن يكون الرسم التخطيطي، الذي يمثل تقدم مختلف أفكار الرواية ووقائعها وكلماتها، دائرة متكاملة، تبين الحتمية العضوية في الشكل. لذلك تصر على أن توزن كل كلمة بعناية، وأن تحذف الكلمات التي تقع خارج محيط الدائرة[٣٧].

إن قضية الترابط والوحدة العضوية الحية المتكاملة للعمل الروائي قضية مهمة يتوقف عليها نجاح الكاتب في تقديم عمل فني جيد ومتماسك؛ لأن أي خلل في العمل الفني يؤدي من وجهة نظر جيمس ولي إلى تدمير بنية هذا العمل. وهذه النقطة التي تنبّها لها، بالإضافة إلى قضية عدم تحديد شكل العمل الروائي، وفرض رؤية معينة عليه أو طريق يجب على الكاتب اقتفاؤها، والتي تحدثنا عنها في مكان سابق، تعد في النقد المعاصر للرواية من أهم القضايا التي ترتكز عليها الرواية.

وما يمكن أن يقال هنا: هو أن هنري جيمس، وفلوبير، ولي، من أهم المنظرين للرواية في القرن التاسع عشر. وترجع أهميتهم إلى أنهم من أوائل من دافع عن الرواية بوصفها نوعاً أدبياً غير منحط، وممن أثاروا مشكلات وقضايا تتعلق ببنية الرواية وبشكلها الفني لم تفقد بريقها وأهميتها حتى عصرنا الحاضر، على الرغم من اختلاف التيارات الفنية، وتعدد النماذج الروائية، ولكن إلى أين وصل الروائيون ونقاد الراوية بالتقنية الروائية في القرن العشرين؟

للسنة الروائية، والتي تسعى إلى الإمساك بالحدث الإنساني خارج حيلة السرد فيقول:

«وعند ذاك لا يعود القارئ قادراً على الإحساس بالمتعة نفسها التي يشعر بها أمام الرواية التقليدية؛ لأن هذه تشكل حقيقة منظمة، تجري في مستوى منطقي واحد، ويشرحها الروائي، وينيرها، وتقوم متعة القارئ على الاستفادة من ذكاء الروائي لكي يرى على نحو أوضح ما لا تعرضه الحياة إلا على نحو غامض. إن الرواية المخالفة للسنة الروائية تقدم، على نقيض ذلك، تُعقّد الواقع أو صورة رمزية (أشد تعقيداً) لهذا الواقع، وإن هذه الحقيقة وتحويلها إلى حكاية متتابعة _ تفهم بيسر _ تقليدية إلى حد ما. معناه في عرف الاتجاه الجديد للرواية تزييفها، فالقارئ لم يعد يستطيع إذن أن يتمتع بحكاية جيدة تقدم له، بل هو على خلاف ذلك مدعو إلى أن يبحث في الأحجية التي تقدم له عن مختلف العلاقات المتفاوتة فيما بينها من حيث الواقعية والمنطقية كما ينبغي عليه أن يبذل الجهد في الحياة نفسها»(٣٩).

فالروائي، في عمله هذا، كفَّ عن أن يكون مصوراً اجتماعياً، أو محللاً نفسياً، أو مؤرخاً للأحداث وللعلاقات الاجتماعية، و... تخلى عن رواية البعد الواحد «النفسي أو الاجتماعي أو التاريخي»، وأخذ على عاتقه تقديم كلية الحقيقة في تعقدها، فكان عليه للوصول إلى غايته هذه أن يجعل الرواية بدلاً من أن تقيم المنطق الإنساني على مستوى واحد. تتخلى عن هذا المنطق وتدرس «تنوع المستويات» التي نستطيع أن نصنع منها مقطعاً للإنسان البدائي البسيط. كانت الرواية التقليدية تتبع الإنسان بالعين المجردة،وتشيِّد، انطلاقاً من هذه الملاحظات، عالماً منطقياً، أما الرواية المخالفة للسنة الروائية فإنها ترى أن هذه الطريقة في الرؤية فظة، من الناحية العلمية ومن الناحية الفنية على السواء، إنها تمرر الإنسان والوجود الإنساني تحت شتى المجاهر المكبرة بنسبة واحد من مائة، وواحد من ألف، وواحد من عشرة آلاف(٤٠).

لقد اتخذت الرواية الجديدة في مطلع القرن العشرين منحنى الشمولية وتعدد الوجوه، وساد هذا النوع من الروايات في أوروبا وأمريكا، ومن أمثلتها «الجبل السحري» لتوماس مان، «ورباعية الإسكندرية» لداريل، حيث صدرتا في الربع الأول من هذا القرن، وقد نحا فيهما الكاتبان نحو الموسيقى في تركيب العمل السيمفوني وقد سعيا إلى ذلك، من خلال تجربة فرد أو أسرة، للإمساك بفترة تاريخية في مجتمع ما.

وكانت أيضاً أعمال شولوخوف نموذجاً لهذا النوع من التأليف الروائي «الرواية الشمولية». فرواية «الدون الهادئ»، التي اقترضت شيئاً من أسلوب تولستوي، استطاعت أن تقدم لنا الملحمة الأسرية والتاريخية لسكان منطقة الدون «القوزاق»، كما استطاعت أن تُعرّفنا نوعية أعمالهم، وعلى ظروفهم، وصراعاتهم. لكن ما اختلف فيه هذا الكاتب عن غيره هو الأسلوب الذي قدم فيه أفكاره، فهو لم يعتمد أسلوب استبطان الشخصية والطريقة التحليلية، كما كان يفعل كل من توماس مان ودوهاميل، بل استخدم أسلوباً تقليدياً وسرداً بسيطاً وسهلاً في عرضه للمادة الروائية وللأحداث.

لكن الفن الروائي الذي اغتنى خلال الربع الأول من القرن العشرين كثيراً، وسيطرت عليه غلبة العناصر الروائية التقليدية، تبدت فيه ملامح الخروج على هذه التقاليد، وأرهصت النصوص الروائية برواية جديدة مخالفة للسنة الروائية، رواية أخرى حدد معالمها كافكا، وجويس، وبروست، وموزيل. وقد حدد ألبيريس هذا التغير في العمل الروائي من خلال عرضه لنوعين من التأليف الروائي الأول: أعمال بلزاك ودوستوفيسكي، وأورد مثالاً عليها شخصية راستنياك كنموذج للأعمال التي يقودها الروائي إلى مصيرها، وهو يعرف مسبقاً هذا المصير، وكل ما يفعله ما هو إلا ترتيب الأمور كَي يوصلنا إلى الحالة التي تنتهي إليها الشخصية. فالروائي على دراية بعالمه الروائي ومُسيطر عليه. أما النوع الثاني للتأليف: فهو رواية القرن العشرين المخالفة

وقد تزامن هذا النوع من التأليف الروائي مع استعادة الواقعية مكانتها من جديد، وخاصة في مرحلة التحول الكبير الذي مرت به أوروبا الشرقية، حيث رصدت الرواية الواقعية أيضاً حالة المجتمع الإنساني والتناقضات التي مرت بها المجتمعات البرجوازية، لكن بأساليب تختلف عن أساليب الرواية الجديدة، التي مثلت الهروب من الحقيقة والواقع إلى عالم الخيال والحلم والغموض، وإن كانت هذه الأساليب، في أساسها، صورة لأزمة الفكر البرجوازي، المتمثلة في التشتت والتفسخ والضياع والاغتراب. ولعل رواية كافكا «القضية» من أنصع الأمثلة على الأزمة التي كان يعيشها الإنسان البرجوازي، نتيجة العلاقة غير المتكافئة بين الفرد من جهة، ونظام الدولة أو السلطة من جهة أخرى [٤٢].

أما الخطوة المهمة على صعيد التقنية الروائية فقد تمثلت في عملية اللعب بالزمن، وإلغاء التسلسل الزمني، الذي ركز عليه فورستر في عرض الروائي للحكاية. والغاية من ذلك هو طموح الروائيين، حسب زعمهم، لتقديم حقيقة أكثر تعقيداً وأشد تركيباً، وقد أثار هذه القضية أندريه جيد أثناء حديثه مع روجيه دوغار متهماً الأخير بالتقليدية، والعجز عن مواكبة الرواية الجديدة، وذلك لعدم قدرته على الاستفادة من الماضي في إضاءة الحاضر. وقال ألبيريس أثناء الحديث عن هذا التحول:

«ومهما يكن من أمر فإن الرواية شعرت «بضرورة» (اللعب بنسبية الصيغ الزمنية)، (وبوجهات النظر)؛ لكي تقدم حقيقة أكثر تعقيداً وأشد تركيباً. سيعجب الناس بهذه التصدعات لدى بروست، وجيد، وهكسلي؛ لأنها وضعت في أدبهم على نحو ظاهر، أما فيما يتعلق بمورياك الذي لا يستعملها إلا بشيء من الحياد والسرية في قصة تنتهج أسلوباً تقليدياً في ظاهره فهذا يثبت أن هذه التصدعات كانت أمراً لا يمكن تجنبه[٤٣]».

وهكذا لم يعد الروائي يرضى بالتقنية التقليدية فأخذ تعامله مع الزمن منحى آخر، فقد يجمد اللحظة ويفصّل فيها، ويعطيها بعداً جديداً ويطيل من أمدها، وقد

وللوصول إلى هذه النقطة عمل الروائيون على تغيير أساليبهم، فتخلوا عن السرد العادي والمنطقي، وألغوا بعدي الزمان والمكان، وكسروا الحاجز الفاصل بين الشعر والنثر الروائي، وطرقوا منطقة اللاوعي من النفس الإنسانية، فخرج علينا جويس بـ«يوليسي»، وكافكا بـ «المسخ»، وبوتور بـ «درجات»، وبروست، بـ «جان سانتوي»، وفوكنر بـ «الصخب والعنف»، فصُدم القراء بهذه الأعمال المخالفة في بنيتها وشكلها وأسلوبها وتقنيتها للسنن الروائية التقليدية، لكن ما العوامل التي جعلت هؤلاء الروائيين ينتهجون هذه الأساليب في نتاجاتهم الأدبية؟ إن حالة القلق والتفسخ والاغتراب التي مر بها المجتمع الإنساني في مطلع القرن العشرين، يضاف إليها الاكتشافات العملية (الذرة، والرياضيات الحديثة، وتطور العلوم النفسية ..إلخ) جعلت الروائي يقدم رؤيته وتصوره لهذا العالم على هذا النحو. وقد نوه بذلك بشكل مستفيض كل من لحمداني حميد في دراسته عن الرواية المغربية، وربطه بين الواقع الاجتماعي والنصوص الروائية العالمية عبر مسيرة هذا النوع الأدبي، وميشيل زيرافا في «الأسطورة والرواية»، حيث قال زيرافا: «يبدو العالم الحديث بالغ التعقيد، مجزأ، تمزقه تناقضات لا تعد ولا تحصى. إلى هذا العالم بالتحديد ينتمي عصر الرواية، إنها أساساً معنية بوصف مسار الفرد في بحثه عن مجموع كلي ما، عن تجانس ما، عن هوية يحمل صورتها في أعماق نفسه»(٤١).

إن عدم تماسك الواقع من حول الروائي، كفنان، جعله ينقل هذا الواقع بشكل غير موضوعي وغير مألوف، معتمداً في ذلك على الرمز، فتحولت الرواية من حالة السرد المباشر إلى حالة تقديم حوادث وصور واستحضارات تتحكم فيها النزوة وحدها. فتأتي المادة الروائية متنافرة متضادة غير منسجمة، أو على طريقة تداعي الأفكار والمنولوجات. وقد وجد هذا النوع من الأسلوب الروائي أنصاراً له في الغرب وخاصة في مرحلة ظهور الرمزية والسوريالية، حيث اعتمدت الأخيرة على قضية الحلم وتداعي الأفكار واللاوعي، ومن أعلام هذا النوع الروائي كوكتو، وبريتون، وجيرودو.

الحقيقة، ولهيكلها، تناسب مواضيع جديدة، ومن ثَمَّ تناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة والأسلوب والتقنية، والتأليف، والبناء، وعلى النقيض من ذلك فإن التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة[٤٤]».

وهذا ما فعله بروست ومن بعده داريل الذي استطاع أن يلعب على عدة مستويات ويخلق بين الحياة المعيشة والأثر الفني لعباً ذا أبعاد مضاعفة، وأيضاً فعل ذلك فوكنر في «الصخب والعنف». فانتصارات الرواية الجديدة، التي جاءت على أيدي كافاكا، وجويس، وبروست، وفرجينا، وولف، وفوكنر، حفّزت الكتّاب الروائيين؛ إلى التطاول على حقوق الأنواع الأدبية، من ملحمة وقصيدة شعرية فتخلت عن السرد البسيط وعن التسلسل الزمني للأحداث التي تقوم عليها الحكاية، وعن الشخصية الواحدة أو الأسرة الواحدة التي تمثل جوهر الحكاية. واقترضت من الملحمة عنصر المغامرة، ومن الشعر عنصر الأحاسيس والانفعالات، فاختلف النقاد بعد منتصف القرن العشرين في تحديد نوعية عدد من النتاجات الروائية، منها «يوليسيس» لجويس و«القصر» لكافكا وغيرهما. فرواية «يوليسيس» لا تحتوي في الأساس حكاية تستحق الذكر والوقوف عندها، فهي في مجملها أحداث وقعت خلال يوم واحد لشخص في دبلن، وقد خرج فيها المنولوج مع الذكريات مع الأحداث العادية الواقعية بأسلوب لا وحدة فيه، مع أنه أسلوب يتصف بالغنائية والقوة معاً.

رؤية ثالثة:

وأخيراً، وباختصار، فقد وصلت الرواية في القرن العشرين إلى مرحلة الحكاية المجازية غير القابلة للتفسير، وقد ساهم أعلام الرمزية، والانطباعية، والتكعيبية، والسوريالية، وأصحاب الوهم، الصوفي والنزوعات الميتافيزيقية في هذه النقلة من حياة الرواية. ففي كتاب «رواية المستقبل» تحدد أنابيس نِن الرواية وتميز بينها وبين العلوم الإنسانية الأخرى، فتقدم فهماً غامضاً وهلامياً للرواية فتقول:

نراه في مكان آخر يختصر الأعوام في لحظات، لا بل قد يسقطها من تاريخ الشخصية الروائية، يساعده على ذلك اعتماده على الأحلام والذكريات والتداعيات والشرود. ومن النماذج على هذا رواية «الصخب والعنف» لفوكنر التي يصوغها في مجملها على طريقة المنولوجات الداخلية المتجاورة لعدة أشخاص، حيث يغوص الروائي في ضمائر هؤلاء الأشخاص، بل يضعنا، نحن القراء، داخل ضمير مشوش لأحد الشخوص، تدخله كلمات غريبة ويختلط فيه الماضي بالحاضر، فنستمع إلى كلمات غريبة، مشتتة، بإيقاع غريب ومتنافر. أما رواية فرجينا وولف «أورلاندو» فتبدأ الحكاية فيها في القرن السادس عشر ثم تنتقل إلى القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر وبطل الحكاية الذي تدور حوله الرواية لا يشيخ على الرغم من مرافقته لنا أثناء تنقلنا عبر القرون الثلاثة.

لقد وصلت التقنية الروائية إلى مرحلة أضحى فيها الروائي مطالباً بألاّ ينطلق في عمله من الواقع الموضوعي، بل من الانفعالات والأحاسيس؛ ليخلق عالمه الروائي على عكس الأسلوب التقليدي الذي كان ينطلق فيه الروائيون من نقطة ما من مخيلتهم، ووفق سرد عادي، ليثيروا في المتلقي انفعالاً ما، وهم يعون ما يطمحون في الوصول إليه.

هذا النوع من الكتابة الروائية، الذي يعتمد في الأساس على انفعال المؤلف، يرتبط من طرفٍ خفي بالحقيقة، وقد تحدث ميشيل بوتور عن الصيغة الروائية، وعلاقة الحقيقة التي ينقلها الكاتب تخيلياً بالحقيقة المحيطة بنا فقال:

«من المسلم به أن هذه العلاقة (للحقيقة) التي تصفها الرواية بالنسبة للحقيقة التي تحيط بنا هي ما يسمونه عادة مبحث الرواية أو موضوعها، ويبدو هذا كأنه جواب عن بعض حالات الضمير. إلا أن هذا البحث، وهذا الموضوع لا يمكن أن ينفصلا عن الطريقة التي يعرضان بها، وعن الشكل الذي يعبر به عنهما، فلكل موقف جديد، ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية وللعلاقات التي تقيمها مع

وتولستوي مؤرخة للعصر وموثقة له، ثم وجدنا الرواية في القرن العشرين ابتعدت قليلاً عن الواقع، وكان ابتعادها هذا عن الواقع ومفرداته الموضوعية تعبيراً عن طريقة تفكير الإنسان في هذا العصر، وإحساسه بالابتعاد عما حوله، وتعبيراً عن الخلل القائم في العلاقات الإنسانية. وقد تحدث رولان بارت في كتابه «الكتابة في درجة الصفر» عن الرواية وعلاقتها بالمجتمع وبالواقع فقال:

«الرواية موت، إنها تجعل من الحياة مصيراً، ومن الذكرى فعلاً مفيداً، ومن الديمومة زمناً موجهاً دالاً. ولكن هذا التحول لا يمكن أن يتم إلا على صعيد المجتمع. فإن المجتمع هو الذي يفرض الرواية، أي يفرض مُرَكَّباً من الدلالات بوصفه غاية مقصد، أو بوصفه تاريخاً لديمومة. إن موكب الفن لَعَقْدٌ يربط بين الكاتب والمجتمع وهذا العقد قصد بَيّن نتعرف إليه في وضوح الدلالات الروائية(٤٦)».

وقد مر بنا في موقع سابق موقف ميشيل زيرافا الذي يحدد العلاقة بين العمل الروائي وبين الواقع الاجتماعي. ولعل الناقد يرى في ارتباط الرواية بالواقع والمجتمع فضيلة من فضائل الرواية ويُرجع قيمتها السوسيولوجية لهذا الارتباط كما يقول غراهام هو: «إن قسماً من فضائل الرواية يعود إلى أنها تقرير عن واقع اجتماعي»(٤٧).

أما الرواية الجديدة، فهي، على الرغم من نزوع أصحابها نحو عالم متميز ومختلف وغريب، لم تستطع أن تقطع صلتها بالواقع، وإن كانت قد قدمت هذا الواقع بأسلوب غريب، وفق شكل مركب ومعقد يرجع إلى المجالات والفضاءات التي تحركت فيها.

وقد عبر عن هذا النوع من الخلق الروائي الناقد جوزيه أورتيغا إي غاسيه. يقول هاليري أثناء حديثه عن أورتيغا وموقفه من الرواية:

«إن الرواية عندما تؤسس عالمها الداخلي الخاص ينبغي أن تزحزح وتلغي العالم المحيط بنا. يجب على الكاتب أن يمتع قارئه ويخلبه بعالم روايته المستقل. يجب على

«وإذا كان المرء يفضل الموضوعية فعليه أن يقرأ التاريخ، وعلم النفس، والفلسفة والعلم، أما الرواية فلها هدف مختلف. وظيفة الرواية هي أن تمنحك تجربة انفعالية أن تضعك في احتكاك مباشر بحيوات قد لا يكون لديك فرصة أخرى لتحياها. إن المقصود من كتابة الرواية هي اكتساحك كما يكتسحك طقس من الطقوس، والعلاقة الحية بكل الأشياء تفعم الكتاب بالحياة والدفء، والعلاقة الشخصية بكل الأشياء تهب الحياة(٤٥)».

وتحولات الرواية هذه خلال القرن العشرين دفعت العملية النقدية الروائية إلى أقصى مدى فقد ساهم، كما في العصور السابقة، أغلب الكتاب الروائيين في تحديد هذا النوع اعتماداً على نماذج روائية، قدموها هم أنفسهم أو غيرهم من الكتاب. لا بل وجد في هذا القرن نقاد اهتموا بالرواية ووضعوا خطوطها العريضة أمثال لوكاتش، وباختين، ورولان بارت، وأورتيغا إي غاسيه، وآلان روب غرييه، ونورثروب فراي وغيرهم من الكتاب والنقاد.

بعد هذا الاستعراض الموجز للتقنية الروائية، عبر عدة قرون، سنحاول تحديد المقومات الأساسية لهذا النوع الأدبي، ولكن لا بد لنا من أن نشير إلى أنه ليس هناك من قواعد نهائية تحصر الرواية بين جنباتها، كما أنه ليس هناك وصفة جاهزة أو صيغة نهائية تحدد لنا أدبية أي أدب، بل تتنوع الأشكال وتنمو بتنوع التجارب والدلالات ونموها وتجددها:

١. لا بد للرواية من علاقة ما مع الواقع ببعديه الطبيعي والاجتماعي، مهما كانت درجة التخييل التي يقوم بها الروائي أثناء خلقه لعالمه. وهذه المسافة بين الواقع الموضوعي والواقع الروائي تزداد وتنقص تبعاً لأسلوب الروائي، وللمذهب الذي ينتمي إليه. ففي حين كنا نرى الرواية في العصر الإقطاعي تعتمد على المغامرة، وتقدم لنا عوالم غريبة ومدهشة وجدنا الروائي في القرن الثامن عشر والتاسع عشر يقترب أكثر من الواقع ببعديه، فجاءت أعمال سنتدال، وبلزاك، ودوستوفيسكي،

جذورها الوجودية التجريبية .. فهو الأداة الممتازة لكل إنشاء: إنه الزمن المصطنع الذي تتركب بواسطته الأساطير والروايات وكل القصص التي تروي نشوء الكون(٥١)».

الرواية في أساسها حكاية مهما كانت متخيلة وغريبة. إنها تروى حكاية، أو أحداث حكاية، وتبقى مهمة الروائي مقتصرة على تقديم هذه الأحداث من خلال بنائية معينة، وبأسلوب فني هو من صنع الروائي فقط. لقد صرح الكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز في أكثر من حوار أنه استفاد في رواياته من الحكايات التي كانت ترويها له جدته. لكن ما يقوم به الروائي هو صنع فضاء خيالي بناءً على حكاية توحي بهذا الفضاء المتخيل والذي تطلقه الحكاية، وذلك النسيج الفني وتلك الرؤية الفكرية يعممان الحكاية، فيرتفعان بالحادث، باليومي إلى رحابه رؤية العالم، عبر شبكة، أو نسيج العلاقات الروائية، والتي هي مهما كانت مغرقة في الواقعية، تضمر أو تخلق رمزاً كبيراً هو الرواية، والرواية هي المفهوم عن العالم أو رؤيته. الرواية، وربما أي عمل فني آخر، هي بعد تحقيقها أو اكتمالها، رمز فني معادل للواقع أو لرؤية الفنان ومن يمثل لهذا الواقع، وكما يتمثل هذا الواقع في مخيلة الفنان التي هي مخيلة مجتمع الفنان عموماً في بعدٍ من أبعادها، مخيلة طبقة وزمن هذا الفنان في بعد آخر(٥٢).

٣. **اللغة الروائية**: إن الصيغة اللغوية والحوار الروائي، الذي يصب عبره الكاتب مادته الروائية، عنصر مميز للرواية من غيرها من الفنون الأدبية، ويرجع الاهتمام بهذا العنصر إلى الفترة الكلاسيكية لعلم الجمال الألماني. لقد حدد هيغل، أثناء حديثه عن الفرق بين الرواية والملحمة، نوعية اللغة الروائية وقصرها على النثر. لكن هذا التحديد لم يكن وافياً، فقد جاء لوكاتش وفصَّل في هذه القضية، لكنه أيضاً لم يخرج عن رؤية هيغل، وإن كان قد ربط الرواية بالبرجوازية. وعلل التحول من الشعر البطولي الملحمي إلى النثر الروائي بانتقال المجتمع من مرحلة العبودية إلى مرحلة

الرواية أن تحررنا من عالمنا، وتسمح لنا بالهجرة إلى العالم التخييلي، ثم تبقينا هناك وتمنعنا من العودة. الرواية «الكتيمة» بحق مختومة بطلسم يمنع عنها الواقع الخارجي، فيجب عليها أن تنسينا كل واقع إلا ذاك الواقع في الرواية[٤٨].

إن الرواية الناجحة، بحسب رأي أورتيغا، هي الرواية التي تنقلنا إلى عالم متخيل تنقطع الصلة بينه وبين العالم الحقيقي الذي نعيشه. وبهذا يكون على طرف مناقض تماماً للوكاتش، وباختين اللذين يجعلان الرواية مبحثاً سوسيولوجياً في الأساس، ويوافقهما في ذلك محمد كامل الخطيب حين يقول: «تحاول الرواية أن تكون، أو هي، صوت يتألف من أصوات يؤلف بينها، أو أصواتاً تؤلف موضوعاً عاماً واحداً هو صوت المجموعة الاجتماعية، صوت زمانها، أصوات الإنسان المتعدد والمتنوع والواحد، إنها تعزف في تعددها وتنوعها لحناً متناسقاً واحداً هو الإنسان في مختلف أبعاده وفي غنى حياته ورحابة تجربته»[٤٩]. أما لوكاتش في كتابه «دراسات في الواقعية» فنراه يربط الرواية بالوضع الاجتماعي وبالفكر السياسي السائد، فإما أن تقف الرواية إلى جانب نظام سياسي ووضع اجتماعي قائم، أو ضد وضع اجتماعي ونظام سياسي تناضل لإزالته وتساهم في ترويج فكر سياسي معين.

٢. لا بد للرواية من أن تقوم على حكاية ما. فالحكاية عنصر أساسي في جميع أنواع الرواية وتختلف من رواية إلى أخرى، وقد قال فورستر: «إن في الرواية عرقاً بدائياً؛ لأنها تعود إلى حياتنا الأولى قبل اختراع الكتابة والقراءة، ولذلك فإن عصبها الأساسي هو الحكاية التي تمضي بالأحداث عبر زمن»[٥٠]. وقد ربط رولان بارت في أثناء حديثه عن الكتابة الروائية بين استخدام صيغة الماضي البسيط وعنصر الحكاية: «إن الفعل الماضي البسيط المشتق من الفرنسية المحكية والذي هو حجر الزاوية في الحكاية، لهو دلالة على فنٍ، إنه يكون جزءًا من شعائر فنون الأدب، وليست غايته التعبير عن زمن. ودوره هو تكثيف الواقع في نقطة واحدة، ومن ثم تجريد الأزمنة المعيشة والمرصوفة بعضها فوق بعض في فعل لفظي خالص يجتث

كل شيء، من رؤية بالغة التعقيد للواقع المحيط بها، وهي رؤية تدين بإسهامات أساسية لعمل كتاب المقالات والشعراء[٥٥]. وهكذا نرى أن لغة الرواية، في المرحلة المعاصرة، لم تعد متميزة كما كانت سابقاً، بل أخذت من الكثافة التي كانت تتسم بها النصوص الشعرية والملحمة وتماهت الحدود بين اللغة الروائية واللغة الشعرية.

٤. الإثارة والتشويق: تتميز الرواية من غيرها من الفنون الأدبية الأخرى بعنصر الإثارة والتشويق والاهتمام الذي لابد لأي عمل روائي من أن يحتوي عليه. وقد جعله هنري جيمس العنصر الوحيد الذي علينا أن نطالب الروائي به. لكن النصوص المسرحية لا تخلو من هذا العنصر الذي تبقى أهميته قليلة في المسرح إذا ما قيس بأهميته في الرواية.

وقد التفت إلى أهميته أغلب الروائيين. يقول بوتور: «فمن المهم إذن أن تحتوي الرواية سراً، وينبغي ألا يعرف القارئ في مطلع الرواية كيف ستنتهي القصة، ويجب أن يحدث في الرواية تغير ما بالنسبة لي، فأعرف حين انتهائي من القراءة شيئاً لم أكن قد عرفته من قبل، أو توقعت حدوثه، شيئاً لا يتوقع الآخرون حدوثه قبل أن يكونوا قد أتموا قراءة الرواية»[٥٦]. وهذا العنصر قديم قدم الحكاية، ولعل سر نجاح حكايات ألف ليلة وليلة القديمة، وديمومتها يكمن في عنصر الإثارة والاهتمام، وتأجيل اكتشاف شهريار اللغز والسر الذي تقف عنده شهرزاد إلى اليوم التالي.

لعل هذه أهم العناصر والأسس التي يقوم عليها الفن الروائي. ولقد قلنا سابقاً: إن الرواية لا تُحَدَّد ولا تؤطر بقوالب، ولكن لكل عصر روايته التي تأخذ شكلاً مختلفاً عن رواية عصر آخر، غير أن هذا لا ينفي وجود عناصر دائمة، تستمر وتتجسد بأشكال متنوعة خلال العملية الروائية، ونحن هنا لا ندعي وضع نظرية روائية، لكننا سعينا جاهدين إلى رسم الخطوط العريضة للرواية، كمدخل نظري، يأخذ بيد القارئ لتلقي النص الروائي، ويشير إلى أهم المفاصل التي مر بها الفن الروائي في مراحل تطوره.

البرجوازية .

أما التحديد الواضح لماهية اللغة الروائية فقد أخذ شكله الصحيح على يد باختين، عندما ميز الرواية من الفنون الأدبية الأخرى، وحدد أسسها مبتدئاً بعنصر اللغة، حيث كان يرى أن الرواية تتميز من غيرها «بالبهوت الإنشائي للرواية المرتبط بالوعي المتعدد اللغات والذي يتحقق فيها» (٥٣) . ويبتدئ هذا البهوت الإنشائي من خلال استخدام الكاتب للهجات المحلية للغة القومية الواحدة، أو من خلال استخدامه للألفاظ والمفردات التي تحدد انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية معينة أو بيئة معينة:

إن التفصيل الداخلي للغة القومية الواحدة إلى اللهجات الاجتماعية، وطرق حديث الجماعات، وأصحاب الحرف، وممثلي مختلف الأعمار، والشيوخ والشخصيات المرموقة، والمتنفذة، ولغة الموضات العابرة والأيام، بل وحتى لغة الساعات الاجتماعية والسياسية. إن مثل هذا التفصيل الداخلي إلى طبقات لكل لغة في كل مرحلة من مراحل وجودها التاريخي هو شرط ضروري لنوع الرواية(٥٤).

إن هذا التعدد للمستويات اللغوية الذي يتحقق في الرواية عبر مسيرتها التاريخية لم يكن دائماً وقفاً على الرواية، بل حدثت تحولات في اللغة الروائية بعد أن انتقلت الرواية في مطلع القرن العشرين إلى مرحلة التأثر والتأثير فيها. ولعل أعمال بروست وجويس نموذج لهذه التحولات التي أخذت أكبر مدى لها على أيدي كوكتو، وبريتون، وبوتور، ونورثروب فراي، وآلان روب غرييه.

ولعل قضية اللغة اليوم هي القضية الأساسية في الرواية الأمريكية اللاتينية. فأثناء حديثه عن الرواية الأمريكية اللاتينية، وتطورها في المرحلة المعاصرة ذكر سيزار فرناندث مورينو أن وجود لغةٍ للرواية تبدو ذات أهمية بالغة، وأنه سيركز على هذا الجانب من التجربة الروائية الأمريكية اللاتينية، وأنه أثناء حديثه عن اللغة لن يتحدث عن استخدامات لغوية معينة، بل عن لغة روائية أمريكية لاتينية مكونة، قبل

٣ -الملحمة والرواية، ص ١٩.
٤ -نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث، ص ٧٨،٧٧.
٥ -الملحمة والرواية، ص ٢١.
٦ -الرواية كملحمة برجوازية، ص ٢٨-٢٩.
٧ -المصدر السابق، ص ٢٥.
٨ -لعبة الأدب، ص ٢٣.
٩ -الملحمة والرواية، ص ٢٩.
١٠ -المصدر السابق، ص ٢٩.
١١ -انظر مجلة المعرفة السورية - العدد ٨١ تموز ١٩٨٥ ، ص ٤٦،٤٥.
١٢ -يقصد بالماضي القريب ذي القيم النسبية الماضي الذي تلى المرحلة الكلاسيكية من الحضارة الإنسانية. فقيم المرحلة الكلاسيكية كانت قيماً مطلقة كما هو الأمر عند اليونان والرومان. أما في الفترة التي جاءت بعد الحقبة اليونانية فقد اختلفت القيم كما هو الأمر في مفهوم البطولة إذ أصبحت نسبية، وليست مطلقة كما كانت في الملاحم.
١٣ -الملحمة والرواية، ص ٣٥.
١٤ -المصدر السابق، ص ٤١.
١٥ -المصدر السابق، ص ٣٥.
١٦ -المصدر السابق، ص ٤١.
١٧ -المصدر السابق، ص ٤٢.
١٨ -المصدر السابق، ص ٤٣.
١٩ -نظرية الرواية، ص ٧.
٢٠ -لعله يقصد من عبارته «غياباً للشكل في نوع ملفق» رواية المغامرات التي تستغرق عدداً من المجلدات على صورة سرد غريب مدهش.
٢١ -تاريخ الرواية الحديثة، ص ٨.
٢٢ -تاريخ الرواية الحديثة، ص ٨.
٢٣ -المصدر السابق، ص ١٩،١٨.
٢٤ -الرواية والأسطورة، ص ١٠.
٢٥ -الرواية المغربية ورؤية الوقع الاجتماعي، ص ٣٧.
٢٦ -لعبة الأدب، ص ٢٣،١٩.

المراجع

- ألبيريس، ر.م. تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة جورج سالم. عويدات: بيروت، ط٢، ١٩٨٢.
- باختين، ميخائيل. الملحمة والرواية. ترجمة جمال شحيد. معهد الإنماء العربي: بيروت، ١٩٨٢.
- الكلمة في الرواية. ترجمة يوسف حلاق. وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٨٨.
- بارت، رولان. الكتابة في درجة الصفر. ترجمة نعيم الحمصي. وزارة الثقافة: دمشق ١٩٧٠.
- بوتور، ميشيل. بحوث في الرواية الحديثة. ترجمة فريد أنطونيوس. عويدات: بيروت، ط١، ١٩٧١.
- بيتروف، س. الواقعية النقدية. ترجمة يوسف شوكت. وزارة الثقافة: دمشق ١٩٨٣.
- جيمس، هنري. نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي. ترجمة أنجيل بطرس سمعان. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر: القاهرة. د. ت.
- حميد، لحمداني. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. دار الثقافة: الدار البيضاء. ط١، ١٩٨٥.
- الخطيب، محمد كامل. انكسار الأحلام. وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٨٧.
- خليل، فتحي. لعبة الأدب. دار الآفاق الجديدة: بيروت، ط ١، ١٩٨٠.
- زيرافا، ميشيل. الرواية والأسطورة. ترجمة صبحي حديدي. دار الحوار: اللاذقية، ط١، ١٩٨٥.
- فردناند مورينو، سيزار. أدب أمريكا اللاتينية (قضايا ومشكلات) قسم أول. ترجمة أحمد عباس عبد الواحد. سلسلة عالم المعرفة عدد ١١٦ (آب ١٩٨٧).
- كيتل، أرنولد. مدخل إلى الرواية الإنجليزية. المجلد الأول. ترجمة هاني الراهب. وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٧٧.
- لوكاتش، جورج. الرواية كملحمة برجوازية. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة: بيروت. ط١، ١٩٧٩.
- نن، أناييس. رواية المستقبل. ترجمة محمود منقذ الهاشمي. وزارة الثقافة: دمشق، ١٩٨٣.
- هو، غراهام. مقالة في النقد. ترجمة محيى الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب: دمشق ١٩٧٣.

الحواشي

١ – نظرية الرواية في الأدب الإنكليزي الحديث، ص ٧٨،٧٧.

٢ –المصدر السابق، ص ٢٠٥.

٥٤ -مجلة المعرفة السورية، عدد ٢٨١ تموز، ص ٤٦.
٥٥ -سلسلة عالم المعرفة، عدد ١١٦ آب ١٩٨٧، ص ٢٦٤.
٥٦ -بحوث في الرواية الحديثة، ص ٨٥.

٢٧ -تاريخ الرواية الحديثة، ص ٣١.
٢٨ -المصدر السابق، ص ٢٨،٢٧.
٢٩ -المصدر السابق، ص ٣٩،٣٨.
٣٠ -المصدر السابق، ص ٤٣.
٣١ -نظرية الرواية، ص ١٤.
٣٢ -تاريخ الرواية الحديثة، ص ٤٧،٤٢.
٣٣ -الواقعية النقدية، ص ١١٨.
٣٤ -نظرية الرواية، ص ١٩.
٣٥ -المصدر السابق، ص ٢٠.
٣٦ -نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ص ٢٣،٢٢.
٣٧ -نظرية الرواية، ص ٢٧.
٣٨ -تاريخ الرواية الحديثة، ص ١٠١.
٣٩ -المصدر السابق، ص ١٤٤.
٤٠ -المصدر السابق، ص ١٤٥.
٤١ -الرواية والأسطورة، ص ٢١.
٤٢ -انظر ميشيل زيرافا، «الرواية والأسطورة»، ص (٦٨-٧٣)، وجون هالبرن، «نظرية الرواية» ص (٣٩٥-٤٢١).
٤٣ -تاريخ الرواية الحديثة، ص ١٨٨.
٤٤ -بحوث في الرواية الحديثة، ص ١٠،٩.
٤٥ -رواية المستقبل، ص ٣٤،٣٣.
٤٦ -الكتابة في درجة الصفر، ص ٤٦،٤٥.
٤٧ -مقالة في النقد، ص ١٣٦.
٤٨ -نظرية الرواية، ص ٥١٢.
٤٩ -انكسار الأحلام، ص ٩٣.
٥٠ -لعبة الأدب، ص ٢٣.
٥١ -الكتابة في درجة الصفر، ص ٣٧،٣٦.
٥٢ -انكسار الأحلام، ص ٧٦.
٥٣ -الملحمة والرواية، ص ٢٩.

The Genetic structural Approach in Modern Moroccan criticism: Narrative Criticism as a model

Dr. Mohammed Merini

Abstract

This research belongs to the field to " criticism of criticism". It analyses and studies the critical works dealing the novels and stories in the modern Moroccan literature a structuralist formalist view. The research adopts a descriptive - analytic approach dealing with the theoretical and practical sides of criticism. The evaluation of these sides relies on formalist- structuralist methodologies (writings of Goldman and Lokach).This has enabled us to present debailed and connected observations related to the assimilation of the Moroccan critics of the essential terminology of this method. In the end of this research, these observations were condensed in a general summary taking into account the experience of the Moroccan critic with the narrative texts from a formalist-structuralist view.

المقاربة البنيوية التكوينية في النقد المغربي الحديث : النقد السردي نموذجاً

د. محمد مريني *

الخلاصــة

يندرج هذا البحث ضمن حقل «نقد النقد»؛ فهو يتناول بالدراسة والتحليل الأعمال النقدية التي اشتغلت على القصة والرواية في الأدب المغربي الحديث، من المنظور البنيوي التكويني. يعتمد البحث قراء ة وصفية تحليلية تنصب على الجوانب النظرية والممارسة النقدية، ويتم تقويم هذه الجوانب استنادا إلى الأصول المنهجية للبنيوية التكوينية في مصادرها المرجعية الأساسية (كتابات لوكاتش وغولدمان)، مما أفسح المجال الواسع؛ لتقديم ملاحظات جزئية متصلة بمدى تمثل الناقد المغربي للمفاهيم الأساسية للمنهج المذكور، وقد تم تكثيف هذه الملاحظات - في آخر البحث- في خلاصة عامة تستوعب تجربة النقد المغربي مع النصوص السردية، من المنظور البنيوي التكويني.

* باحث وناقد مغربي.

يوجهه لقناعاته الخاصة، ومعتقداته الراسخة، من خلال ذلك الوصف الدقيق والصارم للواقع الذي ينتمي إليه(٣). يلغي هذا التصور الجديد فكرة المطابقة بين مضمون العمل الأدبي والواقع، وهي الفكرة التي كانت تمثل حجر الزاوية في النقد الماركسي التقليدي. وبهذا يكون «جورج لوكاتش» قد فتح المجال أمام تصور جديد حول العلاقة بين الواقع الاجتماعي والعمل الأدبي (٤).

سيقوم «لوسيان غولدمان» -بعد ذلك- بتقديم صياغة جديدة لهذه المفاهيم، في إطار رؤية نقدية جديدة سماها «البنيوية التكوينية» Structuralisme génétique وقد أصدر في هذا الإطار مجموعة من الدراسات أهمها :

- الإله الخفي (٥) .
- راسين (٦) .
- نحو سوسيولوجية الرواية (٧) .
- الإبداع الثقافي في المجتمعات المعاصرة (٨) .
- الماركسية والعلوم الإنسانية (٩) .

وسنحاول- من خلال ما يلي - تقديم المرتكزات النظرية الأساسية التي تقوم عليها هذه النظرية :

- مفهوم رؤية العالم «La vision du monde ». ويعني «غولدمان» بهذه الرؤية مجموع الأفكار والمشاعر والإحساسات التي تجمع بين أعضاء جماعة ما، وتجعلها في تعارض مع الجماعات الأخرى (١٠). ويشير «غولدمان» إلى أن هذه الرؤية تتكون أصلا في وعي الجماعة الاجتماعية. إذ لا يمكن لهذه الرؤية أن تنتج «إلا عن النشاط المشترك لعدد مهم من الأفراد الموجودين في وضعية متماثلة، أي من الأفراد الذين يشكلون زمرة اجتماعية ذات امتياز والذين عاشوا لوقت طويل وبطريقة مكثفة مجموعة من المشكلات وجدوا في البحث عن حل ذي دلالة لها» (١١).

- مفهوم «الفهم» la Compréhension يتعلق الأمر هنا بالتماسك الباطني

قبل تناول الموضوع، يبدو من الضروري تقديم إضاءات سريعة حول الأطر المرجعية للبنيوية التكوينية، ومفاهيمها النظرية واصطلاحاتها الأساسية. لن نقف في هذا التقديم عند النظريات المختلفة التي تناولت علاقة الأدب بالواقع، سواء منها القائمة على نظرية المحاكاة (عند الفلاسفة الإغريق)، أو القائمة على مسلمات وضعية (في القرن الثامن عشر والتاسع عشر)، أو التي تبنت مفهوم الانعكاس الآلي (في الدراسات الماركسية التقليدية). بل يمكن القول: إن النظريات المذكورة كانت تشكل في الواقع الإرهاصات الأولية لظهور مدرسة نقدية جديدة لا تتطرف في التقيد بفكرة «الانعكاس» في معانيها الضيقة، ولا ترفضها رفضا مطلقا أيضا. بل تقر بوجود استقلال نسبي للظاهرة الأدبية عن واقعها الاقتصادي والاجتماعي. وهذا ما يشكل بعض ملامح المشروع النقدي الذي وضعه الناقد الفرنسي «لوسيان غولدمان» L.Goldman وقبله «جورج لوكاتش» G.Lukacs ، في إطار نظرية «البنيوية التكوينية» Structuralisme génétique التي فتحت المجال أمام تصور جديد لعلاقة الواقع الاقتصادي/ الاجتماعي بالعمل الأدبي، يتجاوز العلاقة الميكانيكية السائدة في القراءة «السوسيولوجيا المبتذلة» la sociologie vulgaire كما كان يسميها «لوسيان غولدمان».

وقد أشار في أغلب كتاباته إلى الدور المهم الذي قام به «جورج لوكاتش» في وضع الركائز النظرية لهذا المنهج [1]. وذلك من خلال تجاوز الأولويات الاقتصادية والإيديولوجية التي ركزت عليها الماركسية الأرثذوكسية، والانفتاح أكثر على الجوانب الأدبية والجمالية للعمل الأدبي [2]. من هذا المنطلق كان لوكاتش حريصا على إبراز التفاوت الموجود بين الانتماء الطبقي للمبدع، والاختيار الإيديولوجي الذي يتبناه في أعماله الأدبية. وقد نبه على هذا التفاوت خاصة في دراسته لروايتي «الفلاحون» و«الأوهام الضائعة» لـ «بلزاك» : فقد لاحظ أن هذا الروائي كان ينتمي إلى الطبقة الأرستقراطية، لكنه على مستوى الإبداع الأدبي كان يصدر عن مواقف معارضة لهذه الطبقة. لذلك فإن عظمته تكمن -في نظر لوكاتش- في النقد الشديد الذي كان

الأخرى.

لكن هذا الوعي ليس ثابتا، وإنما هو متحرك ومتطور، شأنه شأن المجموعة التي ينشأ فيها، لذلك تتشكل داخله أبعاد مستقبلية تطورية لها صلة بالتطلعات والأماني التي تتشوف إليها المجموعة، مما يتولد عنه «وعي ممكن» أي تصور لإمكانية تغيير الواقع وتعديله، من خلال الحلول والبدائل الاستشرافية التي تراها الجماعة محققة للتوازن المنشود.

لقد شكلت هذه المعطيات المنهجية المادة الأساسية للنقد الاجتماعي الذي كتب في المغرب من المنظور البنيوي التكويني. ويبدو أنه كان هناك شبه إجماع بين النقاد المغاربة في أواخر سنوات السبعين على تجاوز مفهوم الانعكاس الآلي الذي يجعل من العمل الأدبي مجرد مرآة عاكسة للواقع، بطريقة تبسيطية تلغي الاشتغال النوعي للوسائط الشكلية للعمل الأدبي. ومن المفيد هنا تقديم نص لأحد الأسماء المعروفة بإسهاماتها المتميزة في النقد المغربي الحديث، وهو نص يختزل بصورة مكثفة تجربة النقاد المغاربة مع مقولة « الواقعية »، ويكشف عن التطور الحاصل في التعامل مع هذه المقولة، من طور الانبهار إلى طور المساءلة والنقد. يقول محمد برادة:

«إن السياق الذي واكب النشأة والخطوات الأولى كان سياقا مشدودا إلى «الواقعية» ودلالاتها الحافة الموحية بالقدرة على التقاط الواقع المغربي المتحول و«تجسيده» و «تصويره» وجعل الرواية - من ثم- أداة من أدوات تغيير الوعي وتغيير طريقة التعامل مع الواقع [...] ويكون من الطبيعي في مثل السياق الذي أشرنا إلى بعض عناصره أن ترتدي الواقعية أزياء مختلفة، وأن تلبس معاني ودلالات مختلطة ومسطحة، ابتداء من الوصف الفوتوغرافي إلى التسجيلية التاريخية المرصعة بالأسماء والأحداث. ومن ثم فإن قراءتنا النقدية كانت في الستينات وبداية السبعينات تنطلق من «الواقع» (كما يتصوره كل ناقد) لتقرأ العمل الأدبي ولتسأل صاحبه: أين هو الواقع فيما كتبت؟ [...] وبدأت مرحلة أخرى من خلال مزيد من

للنص، و يفترض أن نتناول النص حرفيا، كل النص ولا شيء سوى النص، وأن نبحث داخله عن بنية شاملة ذات دلالة. ويجب على المحلل هنا استقصاء البنيات الداخلية للنص، واستخلاص مجموع الأنساق المتبنينة فيه.

- التفسير Explication يتعلق هذا الجانب بالبحث عن الذات الفردية أو الجماعية التي تمتلك البنية الذهنية المنتظمة للإنتاج الأدبي بالنسبة إليها طابعا وظيفيا (١٢). يؤكد غولدمان هنا ضرورة الاحتياط من إعطاء أهمية كبيرة للنيات الواعية للمبدع؛ على اعتبار أن الوعي لا يفسر دائما سلوك الإنسان. إذ يمكن للكاتب -أحيانا- أن يقدم إنتاجا تمثل بنيته العامة رؤية مخالفة للاقتناع الشخصي الذي كان يؤمن به أثناء كتابة العمل الأدبي (١٣).

ولا ينبغي أن يغيب عن ذهن المحلل أن الفهم يكون دائما محايثا للنص، عكس التفسير الذي يشمل الجوانب الخارجية (التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسيكولوجية.... إلخ). إن تحليل العمل ينبغي أن يتوجه-في مرحلة الفهم- إلى الكشف عن البنية الداخلية للعمل الأدبي، وذلك من أجل استخلاص البنية الدالة المحايثة للإنتاج المدروس. وبعد ذلك يتم الانتقال إلى المرحلة الثانية، مرحلة التفسير، وذلك من خلال التركيز على الجوانب المفسرة لحدوث الظاهرة الأدبية. أي محاولة إدماج البنية المحايثة -بوصفها عنصرا تكوينيا ووظيفيا- في بنية أوسع، تضمها مباشرة، وتساعد على معرفة أصول تكون ذلك الإنتاج.

- الوعي الكائن والوعي الممكن Conscience réelle et Conscience possible : خصص غولدمان لهذا الموضوع مقالة مهمة في كتابه «الماركسية والعلوم الإنسانية» (١٤). يرى أن ما يجمع بين أفراد المجموعة أو الطبقة الاجتماعية هو إحساسهم المشترك بظرفيتهم الواحدة وبالمشكلات التي تواجههم في الوضعية نفسها، لذلك يتمثل «الوعي الكائن» هنا في مجموع التصورات التي تسيطر على جماعة ما في حياتها ونشاطها الاجتماعي، وفي علاقتها بالجماعات الاجتماعية

الاجتماعية والتاريخية التي كان المغرب العربي مسرحا لها، وذلك من خلال تحديد البنية الذهنية التي كان الأدباء يصدرون عنها في إنتاجاتهم الروائية.

وفي تقسيمه للمراحل التاريخية لتطور الفن الروائي المغاربي يركز عبد الكبير الخطيبي على المضمون الاجتماعي للروايات المدروسة :

- هيمنت على الرواية في الأربعينات الرؤية الإثنوغرافية التي تهتم بالوصف الدقيق للحياة اليومية، وما يتصل بها من العادات والطبائع.

- طغى في الخمسينات موضوع المثاقفة، حيث أصبحت معضلة التقاء ثقافتين - عربية وغربية- هي المحور المستقطب لاهتمام الروائيين.

- ازدهر في الستينات موضوع «النضال» المستوحي من حرب التحرير الجزائرية(٢١) وهذا التحليل الذي كان يربط بين التطور التاريخي وبين المضامين الروائية كان يستدعي تحليلا اجتماعيا. يقول :

« يتحتم على المشتغلين بالدراسات الأدبية المقارنة أن يفهموا أن العلوم الاجتماعية قادرة على أن تجدد منهجهم اللانسوني، وتمده بحلة قشيبة » (٢٢).

لكن يبدو أن الخطيبي كان واعيا بطبيعة المآزق التي آلت إليها الدراسات النقدية التبسيطية التي كانت تطابق بطريقة ميكانيكية آلية بين الواقع والأدب. لهذا ينتقد بعض المفاهيم والمقولات السائدة في النقد الاجتماعي التقليدي مثل مقولة «الانعكاس» و «الشهادة على الواقع»، مبينا أن العمل الأدبي الأكثر «تحللا من الالتزام» يحتفظ بعلائق جد معقدة مع المجتمع، ولا يمكن للنقد أن يكتفي بمقارنة عمل أدبي مع عصره، أو فرد مع فئة اجتماعية (٢٣) .

وإذا كان النقاد الاجتماعيون التقليديون يؤكدون قيمة إنتاج أدبي ما بما يشتمل عليه من قدرة على «الشهادة على الواقع»، فإن الخطيبي يلفت النظر إلى أن «عنصر الإيهام في الكتابة لا يساعد على تحديد مدى صدق الشهادة، كما أن واقعية العمل الفني ليست متناسبة بالضرورة مع مجتمع أو عصر من العصور؛ ذلك أن التحوير

التعمق في فهم النص الأدبي ومكوناته، [...] وعبر الترجمة والتفاعل مع ما تفرزه الساحة النقدية العالمية والعربية، استطاع الخطاب النقدي المغربي أن يعيد النظر في كثير من المفاهيم والمصطلحات والتحليلات، وفي طليعتها علاقة الأدب بالواقع، وعلاقة النص بالإيديولوجيا» [١٥].

يمكن القول: إن الأعمال النقدية المغربية التي وظفت البنيوية التكوينية تمثل أهم ما كتب - في نطاق هذا المنهج- في العالم العربي بشكل عام، سواء على مستوى الكم أو الكيف [١٦]. لقد أعجب بعض النقاد المغاربة بهذا المنهج- في العقدين السابع والثامن من القرن العشرين- إلى درجة التنصيص عليه في عناوين دراساتهم . وقد اشتغلت هذه الدراسات على مختلف الأجناس الأدبية : الشعر[١٧]، والنقد [١٨] والسرد[١٩]. وسنحاول - من خلال هذا البحث- دراسة وتحليل الكتابات النقدية التي اشتغلت على السرد أساسا.

١. كتاب «الرواية المغربية» لعبد الكبير الخطيبي[٢٠]: يمكن القول- عن عبد الكبير الخطيبي-: إنه من النقاد الذين استلهموا - منذ وقت مبكر- مبادئ البنيوية التكوينية، لكن دون الالتزام المنهجي بجميع خطواتها ومفاهيمها. ذلك أن الخلاصة السريعة التي يمكن الانتهاء إليها من خلال قراءة كتاب «الرواية المغربية»، هي أن الباحث كان على وعي بالمفاهيم النظرية والإجرائية للبنيوية التكوينية، وكان ينفتح على بعضها على مستوى الممارسة النقدية، لكن دون الحرص على الضبط المفهومي والاصطلاحي لهذه المبادئ، من داخل السياق التنظيري العام للبنيوية التكوينية.

يتناول «عبد الكبير الخطيبي» في الكتاب المذكور الروايات المغاربية التي كتبت بين سنتي (١٩٤٥- ١٩٦٢)، وقد قارب هذه الروايات من المنظور الاجتماعي، على اعتبار أن هذه المقاربة من شأنها أن تسمح بالكشف عن الظروف والتحولات

الأدبية. وبين تطور الرأسمالية الغربية، إذ يفترض أن الأمر يتعلق بنقل بنية اقتصادية إلى مجال المتخيل بكيفية ملتحمة في لا واعية الكاتب (كذا)، فإن مشكلة الرواية المغربية لا يمكن تفسيرها على هذا النحو؛ لأنه لا بد أن تطرح، في نظرنا، من خلال مصطلحات سياسية ونفسانية اجتماعية. ذلك أن الأديب المغربي الذي اعترضته دوامة الأزمات منذ سنة ١٩٤٥ لم يكن بوسعه الإفلات من الوسواس السياسي الذي يستمد منه معظم الأحيان موضوعاته [٢٧].

يشير الناقد هنا إلى «عدم ملاءمة» بعض آراء غولدمان مع خصوصية الإنتاجات الروائية المغربية التي هيمن عليها «الوسواس السياسي» -على حد تعبيره- منذ ١٩٤٥. لا نريد مناقشة هذا الرأي من خلال الأصول المرجعية للبنيوية التكوينية[٢٨]، لكن الذي يهمنا هنا هو الإشارة إلى التناقض الذي يطبع بعض آرائه ذات الصلة بالبنيوية التكوينية : فقبل هذا التحفظ رأينا كيف أن الناقد يدرج قراءته للرواية المغاربية ضمن التحليل الاجتماعي، لكنه في الوقت نفسه «يتبرأ» من القراءات الاجتماعية «التبسيطية» -كما سماها- القائمة على نظرية الانعكاس أو الشهادة ، على اعتبار أن العمل الأدبي «يحتفظ بعلائق جد معقدة مع المجتمع»، وأن عنصر الإيهام في الكتابة «لا يساعد على تحديد مدى صدق الشهادة»، ليخلص فيما بعد إلى ضرورة «التركيز على العمل الأدبي واستخلاص البنية التي ترسم هيكل الكتابة الأدبية»، ثم «البحث عن الترابط بين العمل الفني وبين المجتمع» مع الأخذ بعين الاعتبار أن مضمون العمل الفني «يكون متخفيا ومستترا، ولا بد من استخلاص التحامه على مستوى المتخيل»، وأن الكتابة الأدبية «تشكل بذاتها مجموعة مواقف» ... إلخ. إذن هناك استبعاد لنصوص البنيوية التكوينية على مستوى ظاهر الخطاب، واستحضار روحها ومفاهيمها على مستوى الممارسة النقدية. ويبقى من المؤكد أن الناقد لا يباشر التحليل بوضوح نظري كاف، هناك حديث عام عن الإمكانات التي أصبحت تتيحها المناهج الحديثة، في مثل قوله:

الفني لوقائع اجتماعية إلى تحليل داخلي، ليس خاضعا لمنهج محدد، وليس تام الشفافية» [٢٤].

وكأننا بالخطيبي هنا يستلهم ضمنيا مقولة «التماثل البنائي» Homologie structurelle كما جاءت في أدبيات البنيوية التكوينية : إن الأدب من هذا المنظور لا يمكن له أن يعكس الواقع، كما لا يمكن له أن يكون شاهدا عليه. بل يمكن له أن يماثل بنية أحد التصورات الموجودة في الواقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه المبدع[٢٥].

لقد أصبحت الكتابة أكثر من أي وقت مضى هي العنصر المجهول الذي يتطلب الكشف والتحليل، في نظر عبد الكبير الخطيبي، لذلك فالمطلوب التركيز على العمل الأدبي واستخلاص البنية التي ترسم هيكل الكتابة الأدبية [٢٦] . ينبغي- في نظره- أن ننطلق من الفكرة التي ترى أن الكتابة وطرائقها تشكل بذاتها مجموعة مواقف. وانطلاقا من هذا المفهوم يصبح ممكنا- في نظره- البحث عن الترابط بين العمل الفني والمجتمع.

نجد أنفسنا -مرة أخرى- أمام مفاهيم البنيوية التكوينية دون اصطلاحاتها التقنية: فـ «التركيز على العمل الأدبي واستخلاص البنية» -كما أشار إلى ذلك الخطيبي- يذكرنا بمفهوم «البنية الدالة»، واعتبار الكتابة الأدبية «مجموعة مواقف» يحيل إلى «الرؤية للعالم»، وفكرة الترابط بين العمل الفني والمجتمع قريبة من مفهوم «التماثل» ... إلخ.

نتساءل الآن : إلى أي حد يستجيب هذا العمل للتحليل البنيوي التكويني في خطواته الإجرائية المتكاملة؟

يصعب القول: إن الجهاز المفاهيمي النظري لهذا المنهج كان حاضرا بأكمله في هذه الدراسة، خاصة أن الخطيبي نفسه يبدو في بعض مراحل بحثه متحفظا من بعض آراء «لوسيان غولدمان». يقول:

« وإذا كان لوسيان غولدمان يثبت تشابها قويا بين البنية الداخلية للأعمال

٢. النموذج الثاني الذي ندرجه ضمن الدراسات النقدية السردية التي استلهمت المنهج البنيوي التكويني هو كتاب «الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي» لـ «سعيد علوش» [٣٤] وهو يشترك مع الكتاب الأول في الإطار الجغرافي للمتن الروائي الذي يشتغل عليه، لكنه يختلف عنه في الفترة الزمنية التي يغطيها هذا المتن : (١٩٦٠-١٩٧٥). كما يختلف عنه أيضا من حيث اهتمامه بالروايات المكتوبة باللغة العربية.

وقد أعلن الدكتور سعيد علوش في مقدمة الكتاب عن تبنيه للبنيوية التكوينية بقوله:

«أما بالنسبة لمنهجنا فقد وقع اختيارنا على البنيوية التكوينية كمنهج يلعب لوكاتش وغولدمان دورا مهماً فيه» [٣٥].

وقد برر هذا الاختيار بكون البنيوية التكوينية تسمح «بالقيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات الفوقية والبنيات السفلية، بين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية، وأخيرا بين الحديث الروائي والإيديولوجيات السائدة» [٣٦].

تفصح هذه الفقرة الوحيدة التي خصصها للتقديم النظري للمنهج البنيوي التكويني عن وجود خلل في التصور المنهجي للناقد: ما نفهمه من هذه الفقرة هو أن الناقد «سيقابل» -من خلال الممارسة النقدية- بين الرواية والمجتمع. ولا شك في أن التعبير بصيغة «المقابلة» هنا تنقض البناء النظري الذي شيده «لوكاتش» و«غولدمان» من القواعد! ذلك أن النقلة المنهجية النوعية التي جاءت بها البنيوية التكوينية تتمثل في تجاوز السوسيولوجيا التقليدية التي كانت تقابل بطريقة آلية بين الأعمال الأدبية وبين الواقع الاجتماعي. وذلك من خلال تقديم تصور جديد، يتجاوز مفهوم «المقابلة» أو «الانعكاس»، ويتمثل في مفهوم «التماثل البنياني» Homologie structurelle ؛ بمعنى أن البنيات الجمالية للعمل الأدبي مناظرة أو مماثلة للبنيات الذهنية لدى الجماعة الاجتماعية [٣٧].

قسم الناقد كتابه -بعد التقديم- قسمين: يتضمن القسم الأول منه معطيات

«لقد أصبح النقد الحديث متوفرا على عناصر دقيقة نسبيا تمكن إلى حدما، من تحديد قيمة العمل الأدبي. وسواء اعتمدنا على المنهج الفينومولوجي، أو على التقنيات البنيوية، أو على النظرية الماركسية، فإنه لم يعد ممكنا الاكتفاء بدراسة المضمون» [٢٩] . أو قوله :

«بالإضافة إلى تحليل المضمون بالطريقة الاتباعية، فإن النقد يتوفر الآن على عدة طرائق جد دقيقة (درجات المواقف، المنهج اللغوي البنيوي، نظرية اللعب، نظرية الاستخبار، السبرنطيقا...)»[٣٠].

وإذا استثنينا هذه الإشارات العامة، من النادر جدا أن نجد الباحث يحيل إلى مصدر منهجي محدد. ويبدو أن غياب الوضوح النظري كان يريح الناقد، إذ يجعله يتواصل مع خيارات منهجية مختلفة، لكن مع مركزية التحليل الاجتماعي.

وقد أشار إلى هذا التنوع المنهجي مترجم الكتاب ، محمد برادة، فذكر أن الخطيبي قد استعان -على الأقل- بمنهجين نقديين. يقول :

«على أن المؤلف لم يلتزم بمنهج واحد في مجموع فصول الكتاب؛ لأن طريقة التناول تختلف من فصل إلى آخر، وتتراوح بين الانطلاق من العمل الروائي، والانطلاق من الظروف المجتمعية، وهذا ما يجعلني أقول بأن الخطيبي استعان،على الأقل، بمنهجين اثنين من مناهج النقد الحديث : المنهج الموضوعي (thématique) كما طبقه «رولان بارت» في مرحلته الأولى، والمنهج البنيوي التكويني : (Structuralisme génétique) كما حدده لوسيان غولدمان» [٣١].

وأما المتن الذي اشتغل عليه الخطيبي، فهو يغطي الفترة بين ١٩٤٥-١٩٦٢. يتكون هذا المتن في عمومه من روايات مكتوبة باللغة الفرنسية، أما الروايات المغاربية المكتوبة بالعربية فهي قليلة [٣٢]. وقد أشار محمد برادة -مترجم الكتاب- إلى «أن الرواية المغربية المكتوبة بالعربية لا تأخذ في الواقع مكانها ضمن هذه الدراسة القيمة» [٣٣].

- نظام التعصير.
- الجمالية الروائية.

ترتبط البنية الأولى بـ «روائي الشكل التاريخي»، الذين لم يستطيعوا تجاوز العلاقة المباشرة بين الإبداع الفني والاختيار الإيديولوجي : «وتحتل العلاقة المباشرة بين المبدع والإيديولوجية أهمية قصوى؛ لأنها تحدد الاختيار الإيديولوجي لروائيي المغرب العربي في مواجهة الشكل التاريخي» (٤١) .

في حين يقوم «نظام التعصير» على استدعاء الذكريات الماضية، ومقابلتها بالأحداث الجارية بطريقة ساذجة، وهي سذاجة «تنحت التماثيل بدون أشكال، مسيئة للنحت والمنحوت» (٤٢).

أما «الجمالية الروائية» فتتمثل في كون الخطاب الروائي المغاربي أسير الرؤية الإيديولوجية السائدة، التي يقوم فيها السياسي بدور المكيف. يساير الروائي المغاربي « هذا الوعي ولا يخالفه لا لكونه خاضعا لرقابة، ولكن لقصور في الرؤية والوعي التاريخي» (٤٣).

وأما الوعي الممكن فيربطه علوش بـ «الحديث السخري»، الذي لا تفصله عن الماضي والمستقبل أية قطيعة، «وهو بهذا يعانق فلسفة التاريخ كمغامرة إنسانية ناضجة، لا تسقط في لعبة الماضوية ولكنها تنزع باستمرار نحو آفاق مستقبلية» (٤٤).

والملاحظة الأساسية التي يمكن تقديمها هنا هي أن الأستاذ «علوش» لا ينطلق من التعريف الاصطلاحي للوعي كما تقدمه المصادر المنهجية للبنيوية التكوينية. ومن المعلوم أن «لوسيان غولدمان» تحدث عن هذا الجانب في مواضع عدة من كتاباته، بل أفرد له مقالة خاصة في كتابه: الماركسية والعلوم الإنسانية»، وهي تحت عنوان «الوعي الكائن والوعي الممكن، الوعي الصحيح والوعي الزائف» (٤٥).

ومع إقرار غولدمان بصعوبة تدقيق معنى الوعي فإنه، مع ذلك، يخصصه باعتباره «مظهرا معينا لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل» (٤٦).

«بيوغرافية وأنطولوجية». أما القسم الثاني فيتكون من فصلين : الفصل الأول من هذا القسم يتحدث فيه عما سماه «الحديث الروائي والإيديولوجية». وفيه يتم تصنيف الرواية المغاربية إلى ثلاثة أصناف :

- الرواية الاستعمارية.
- رواية التعبير الفرنسي.
- الرواية ذات التعبير العربي.

ويبدو أن هذا الفصل غير مستوعب ضمن الإطار المنهجي الذي أعلن الناقد عن تبنيه في مقدمة الكتاب. بل إن أول عبارة تصدمنا في بداية هذا الفصل تبدو على تناقض واضح مع المرتكزات النظرية لهذا المنهج. يقول :

«من البديهي أن يعكس الحديث الروائي في المغرب العربي البنيات الاجتماعية»(٣٨).

وأما الفصل الثاني ، فقد كان تحت عنوان : «الظاهرة التخيلية والتاريخية في الرواية بالمغرب العربي»، ويمثل هذا الفصل محور الممارسة النقدية للناقد. وفيه يتناول بالدرس والتحليل النصوص الروائية التي يتشكل منها متن الدراسة، منطلقا -في ذلك- من مفهوم الوعي، الذي يعتبر من الركائز الأساسية للبنيوية التكوينية. وطبقا لهذا المفهوم حدد الناقد مستويات الوعي كما تمثلها الإنتاج الروائي المغاربي في : الوعي الواقع، الوعي الخاطئ والوعي الممكن.

يتمثل الوعي الواقع في صورة المستعمر التي تقترن «بفكرة التوسع والاستغلال وبالمهمة التحضيرية للشعوب، وكذا بالمفهوم الذي يحمله عن العالم» (٣٩).

أما صورة المستعمر فتقترن في الأذهان -في نظر علوش- بالسلفية الدينية والإصلاح وتثبيت الهوية الوطنية والإصلاح (٤٠).

أما الوعي الخاطئ فقد عالجه الناقد من خلال ثلاث بنيات :

- الرؤية.

الصورة الثانية فلها علاقة بالبدائل والحلول التي تطرح لتجاوز الوضع القائم، وهي بذلك تندرج ضمن «الوعي الممكن».

- إن مستويات الوعي التي تحدث عنها علوش لم يتم استخلاصها اعتمادا على تحليل داخلي للنصوص الروائية، كما تقتضي ذلك الإجراءات المنهجية للبنيوية التكوينية، وإنما قدمت كفرضيات نظرية حاول الناقد تأكيدها- بعد ذلك- اعتمادا على نصوص مجتزئة- في الغالب- من السياق الروائي الذي وردت فيه، مما يجعل من الممارسة النقدية نوعا من «تحصيل الحاصل»، وكأن الناقد كان معنيا بتقرير رؤى ومواقف محددة سلفا!

- من الواضح أن الناقد لا يوظف جميع مقولات البنيوية التكوينية، بل يقتصر على مفهوم وحيد هو الوعي (الواقع-الممكن-الخاطئ). مما سيؤدي إلى تغييب مفاهيم أساسية في البنيوية التكوينية من قبيل : الرؤية للعالم - الفهم - التفسير- البنية الدالة. سيكون لهذا الانتقاء أثر سلبي سواء على مستوى التصور العام للمنهج، أو على مستوى طريقة تشغيل المفهوم المذكور- أي الوعي- في الدراسة.

وإذا كان الناقد قد قال في تعليقه على بعض الدراسات النقدية المغربية : إن «البنيوية التكوينية لا تمارس على الأعمال الروائية المغربية إلا على مستوى تجريبي أو بطريقة انتقائية» (٤٨)، فإن عمله هذا لم يسلم من التجريبية والانتقائية.

٣. يعتبر محمد برادة من النقاد المغاربة الذين أبدوا حماسا كبيرا لتوظيف المنهج البنيوي التكويني. وقبل استعراض بعض إسهاماته في مجال تحليل النصوص السردية - وهو الموضوع الذي يعنينا هنا- يمكن الإشارة إلى دراسته الأكاديمية : «محمد مندور وتنظير النقد العربي»، التي يذكر في مقدمتها أن «الصدور عن منهج تاريخي جدلي مرتبط بالقوى الاجتماعية وصراعاتها وانعكاساتها الأدبية والفنية من شأنه أن يسهم في تخليص دراستنا من هالات التقديس والتبرير القائم على

من هنا يرى غولدمان أن كل واقعة اجتماعية هي بدرجة ما واقعة وعي. وأن كل وعي هو قبل كل شيء تمثل -بشكل من الأشكال- للواقع. لذا لا يمكن تحديد «الوعي» إلا بدراسته في نطاق معطيات اجتماعية كافية لتوضيح دلالاته.

ومن ثم فلكل مجموعة أو طبقة اجتماعية إحساس مشترك بالظرفية الاجتماعية التي تعيش فيها، والمشكلات التي تواجهها في إطار هذه الظرفية، مما يشكل لدى الطبقة أو المجموعة «وعيا كائنا أو قائما». كما لها أيضا تصورات وحلول استشرافية، لما ينبغي أن تكون عليه الأمور قصد تحقيق نوع من التلاؤم والمصالحة مع هذا الواقع القائم المرفوض. وهذا ما يسميه غولدمان بـ «الوعي الممكن أو المحتمل». ولا شك في أن غياب مثل هذا التأطير النظري لمفهوم الوعي سيوقع الناقد في أخطاء نعرض لها بالطريقة الآتية :

– مفهوم الوعي كما يقدمه الناقد هنا أقرب إلى رؤية فردية. فالوعي الخاطئ، مثلا يستخلصه من «شهادة» أحد الروائيين الذين درسهم، وهو محمد المختار جنات[٤٧]. مما يجعل هذه الرؤية فردية ومباشرة. ولم يميز الناقد بين المجموعات أو الطبقات الاجتماعية التي تبلور مستويات مختلفة من الوعي. هذا مع العلم أن غولدمان يركز على الطابع الجماعي الاجتماعي لمفهوم الوعي. ولا شك في أن هذه المسألة مرتبطة بمفهوم الذات الفاعلة أو المبدع الحقيقي، وهو عند غولدمان الجماعة التي ينتمي إليها المبدع، أما عمل المبدع فيتجلى في الصياغة الجمالية لهذا الوعي.

– يبدو أن هناك خلطا في مستويات الوعي كما قدمها سعيد علوش، فالوعي الواقع -مثلا- يتشكل عنده من صورة المستعمر المقترنة في الأذهان بالتوسع والاستغلال والشعور بالظلم، و من صورة المستعمر المقترنة بخطاب السلفية الدينية وحركة المقاومة. ولا شك في أن هذا التصور فيه خلط بين مستويين من الوعي : فالصورة الأولى مرتبطة بواقع المعاناة، لذلك فهي تندرج فعلا ضمن «الوعي الواقع». أما

عزله عن المنهج النقدي الذي بلوره. لذلك سيربط هذه الأداة الإجرائية بمفهوم آخر بلورته أدبيات البنيوية التكوينية، هو مفهوم الوعي؛ ذلك أن استخلاص الرؤية للعالم في عمل روائي يتم - في نظره- بالتوصل إلى معرفة مدى تعبيره عن الوعي الممكن للفئة أو الطبقة التي استمد منها هذا العمل مادته الخام.

وهذا يعني أن على الناقد النفاذ - عبر البنيات الخيالية للعمل الأدبي- إلى بنية ذهنية ضمنية تستوعب وعيا ممكنا يتجاوز الوعي الكائن للفئة الاجتماعية التي يستمد منها الروائي رؤيته . لكن، يبقى هذا النوع من التحليل مرتبطا بمدى قدرة الرواية على الانفلات من الحاضر والوعي القائم في الواقع للتعبير عن وعي ممكن. وهذا رهين بقدرتها على تنويع الأشكال؛ للنفاذ إلى أعماق واقع المجتمعات العربية من زاوية أساسية، هي الكشف عن الممكن المغيب وراء الوعي القائم.

وقد اعتمد «برادة» في تكوين تصوره النظري على بعض المصادر المنهجية للبنيوية التكوينية، خاصة كتاب «الإله الخفي» لـ «لوسيان غولدمان»، و«قراءة الرواية» لـ «جاك لينهارت».

وبالإضافة إلى هذا الجهاز المفاهيمي المرتبط بالبنيوية التكوينية يشير الناقد إلى إمكانية الانفتاح على الإنجازات النظرية لـ «شاعرية الخطاب الروائي» كما بلورها ميخائيل باختين على الخصوص. لكنه يصرح -مع ذلك- أن المضمون يشكل محور الممارسة النقدية، لأنه يعتقد بوجود «دلالة اجتماعية-إيديولوجية في كل إنتاج أدبي مهما كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية» [٥٨].

هذه صورة جد مختصرة عن الجوانب النظرية في الدراسة، فماذا عن الممارسة النقدية؟

يشتغل الناقد على ثلاث روايات هي على التوالي : «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ - «الزمن الموحش» لحيدر حيدر - «نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم.

يقوم الناقد باستخلاص البنية الدالة في الرواية الأولى اعتمادا على عناصرها

أحكام مسبقة» (٤٩).

إن ميزة المنهج البنيوي التكويني- في نظره- «تتمثل فضلا عن مرونته المفهومية في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع والمعقد» (٥٠).

وسبق لمحمد برادة أن أشار إلى هذا الاختيار المنهجي في مقالات ودراسات متعددة، منها مقال كتبه في وقت متقدم (١٩٦٩)، تحت عنوان : «الأسس النظرية للرواية المغربية المكتوبة بالعربية» (٥١). وقد أشار في مقدمة المقال إلى كونه يتبنى التحليلات النقدية «التي تربط البنى القصصية بالبنيات المجتمعية، وتجلي التأثيرات الاقتصادية الكامنة وراء الإبداع الفني» (٥٢). وقد أحال هذه الفكرة في الهامش إلى كتاب «نظرية الرواية» لـ «جورج لوكاتش» و «من أجل سوسيولوجيا الرواية» لـ «لوسيان غولدمان» (٥٣).

كما يستوحي بعض الجوانب المنهجية للبنيوية التكوينية في مقال له تحت عنوان: «تشكيل وتشخيص الواقع - التاريخ في الريح الشتوية» (٥٤). فبعد تحليله للمادة الحكائية والبنيات السردية، يقوم الناقد باستخلاص «الرؤية للعالم»، التي يقول عنها: إنها «ثنائية المصدر، أي إنها منسوجة من الخيال ومستمدة من الأحداث التاريخية، متسلسلة عبر عالم جزئي، ومتقاطعة مع عالم موسع. من ثم تكون الرؤية للعالم هي حصيلة هذين المحورين؛ اعتمادا على قواسمهما المشتركة» (٥٥).

هناك دراسة نقدية أخرى مهمة للناقد محمد برادة يعتمد فيها على بعض المرتكزات المنهجية للبنيوية التكوينية. الدراسة تحت عنوان : «الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية» (٥٦). ولعل أهميتها تكمن في وضوح الجانب النظري؛ حيث خصص جزءاً من المقالة لتوضيح الأداة الإجرائية التي سيشتغل عليها (٥٧)، المتمثلة أساسا في «الرؤية للعالم».

وتكمن أهمية هذه الأداة الإجرائية في كونها تيسر للناقد إمكانية الارتقاء بالتحليل من الإطار الفردي إلى الجماعي. إن توظيف هذا المفهوم بالذات لا يعني عند الناقد

المقصلة»[٦٢].

أما رواية «نجمة أغسطس» لصنع الله إبراهيم، فتحقق - هي الأخرى- تعددية في العناصر التركيبية، من خلال بنياتها المختلفة : مذكرات ميكل أنجلو، و ذكريات السارد في السجن، و الحوار باعتباره عنصرا تركيبيا يحقق تعددية اللغات، والسارد/ البطل العاجز عن الفعل، و الكتابة الشعرية المتراكبة على السرد الوصفي... تصلح هذه العناصر -في نظر الناقد- أن تكون مدخلا لتحديد الرؤية للعالم في الرواية : «فالرؤية للعالم إلى جانب نقدها للسلطة ونتائجها القمعية، ونقد الحرمان الجنسي، والتفكير الديني الغيبي تلامس إشكالية الكتابة الروائية المطروحة في مجال النقد والممارسة» [٦٣].

لقد كان الناقد واعيا منذ البداية بمحدودية النتائج التي يمكن الوصول إليها من خلال اجتزاء أداة من الأدوات الإجرائية للبنيوية التكوينية وتوظيفها خارج الجهاز المفاهيمي العام للمنهج. لكنه علل ذلك بكونه لا يتوفر «على الوقت الكافي لإنجاز التحليل في مجموع عناصره» [٤٦] (!!) ولنا أن نتساءل هنا : إلى أي حد يمكن لـ «الوقت غير الكافي» أن يشكل عاملا من العوامل المؤثرة في الاختيارات المنهجية للناقد؟[٦٥]!.

سيحاول الناقد تدارك هذا النقص من خلال ما قدمه في آخر الدراسة تحت عنوان «مقارنة وفرضيات»، وذلك عبر الإحالة إلى «المرجع» الذي تستمد منه الروايات خطابها، وهو في نظره مرجع متقارب وذو إشكالية مشتركة، تتمثل في «بناء مجتمع عربي متقدم، تسوده العدالة والحرية وينتفي فيه القهر والكبت والاضطهاد»[٦٦].

لكن، مع ذلك تبقى الخلاصات التي انتهى إليها في هذا السياق ذات طبيعة عامة، لا تستوعب المقولات الإجرائية للبنيوية التكوينية.

إذا كانت النماذج النقدية التي وقفنا عندها حتى الآن تستوحي البنيوية التكوينية،

التركيبية المتمثلة في: العوامة، و حجرة الموظف أنيس زكي، و الشخصيات وحواراتها. ثم يحدد -بعد ذلك- «الرؤية للعالم» في الرواية، من خلال إعادة تركيب العناصر المذكورة. يصف هذه الرؤية بكونها «رؤية تساؤلية ثنائية تحاول القبض على سر انطفاء ذلك «البانوس» (كذا) الملهب لحماس الإنسان، المغري بوهم السعادة والتغيير والتواصل مع الآخرين» [٥٩].

وأما البنيات الجزئية لرواية «الزمن الموحش» لحيدر حيدر فتتمثل في : السارد (المتكلم)، والفضاء (دمشق)، والشخصيات الأساسية المتمثلة في «مني» رمز الثورة والحب والتواصل، و«أمينة» نموذج المرأة المقهورة، و «مسرور» نموذج الفلسطيني المناضل. وتبقى اللغة عنصرا محوريا في لحم الشخصيات والربط بينها وبين الفضاء والزمن اللامحدودين.

في محاولته الإمساك بالبنيات الجزئية وبالعناصر التركيبية للزمن الموحش، يبدو السارد/المتكلم، ودمشق/ الفضاء «شخصيتين مؤشرتين على كون يمتد بلا حدود ومنتصب بلا أعمدة، والخطاب ظل يتسربل بغلائل شعرية تنمو صوب التعبير عن (الجوهرية) بلا وسائط أو بنيان يحد انطلاق العشق والحقد والتمرد الصادرة عن السارد المتكلم» [٦٠].

ويبين الناقد كيف أن الشخصيات التي تعمر الزمن الموحش سرعان ما «تتخامد» وراء الكلمات الجوهرية؛ ليسود سياق شعري يسم الرواية بناء معماري واضح. إن بنية الرواية «بنية سائبة»؛ لأنها لا تريد أن ترتكز على عناصر تكوينية تصبح ملزمة في تحديد العلائق والصراعات....؛ لأنها تريد أن تكون رواية شعرية، رواية كلية تطرح القضايا والهموم والتجارب» [٦١].

ومن هذا المنظور، لا تكون الرؤية للعالم في «الزمن الموحش» - في نظر الناقد- جزءاً من إشكالية ملموسة يحيلنا إليها نص الرواية وإنما هي تجريد كلي لمشكلات تعوق العرب عن الخروج من الزمن الميت الأعمى «زمن الكلاب» و «زمن

تكون مطابقة تمام المطابقة للواقع نفسه» [٧٠].

إن موضوع الدراسة -حسب ما تقدم- هو البحث عن رؤية الواقع الاجتماعي في الرواية المغربية. ومعنى ذلك أن الهدف المتوخى هو معرفة كيفية وعي الأدباء بالحقيقة التاريخية والاجتماعية، وقد وظف الناقد مصطلح «رؤية» بوصفها وسيطا بين المبدع والعالم الواقعي الخارجي. فالمبدع لا يتأمل-من خلال العمل الأدبي- الواقع بشكل مباشر، ولكنه يكون عنه رؤية تساهم فيها العناصر الذاتية والعناصر الموضوعية، لذلك فإنها ليست مطابقة تمام المطابقة للواقع الحقيقي.

ولكن يبدو أن مفهوم «رؤية الواقع» هنا يأخذ طابعا ذاتيا فرديا، ولذلك فإن المصطلح الذي يبدو مفيدا في هذا الإطار هو «الرؤية للعالم»، وهو مصطلح مركزي في القاموس التقني البنيوي التكويني. ويعني به «غولدمان» : «مجموع التطلعات والإحساسات والأفكار التي توحد بين أعضاء مجموعة ما(وفي الغالب تكون طبقة اجتماعية) وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخري» [٧١]. إن هذا المفهوم يبدو أوسع من مفهوم «رؤية الواقع» كما عرضه الناقد في مقدمة الكتاب. فالمفهوم الأول له بعد جماعي اجتماعي، منسجم مع المرتكزات الفلسفية للبنيوية التكوينية. أما المفهوم الثاني فهو أقرب إلى المقاربات النقدية النفسية التي تنظر إلى الإبداع باعتباره فعالية فردية [٧٢] .

لا يترك عنوان الكتاب أي مجال للشك في طبيعه الخيار المنهجي الذي يتبناه الناقد، وذلك من خلال التنصيص فيه على مصطلح البنيوية التكوينية. وفي تبريره لاختيار هذا المنهج يركز الناقد على عاملين، يتمثل أولهما في الطابع العلمي للمنهج. يقول :

«ولا نعتبر اختيار هذا المنهج بالذات مجرد رغبة في التجديد، ولكن نراه يرضي النزوع نحو دراسة للأدب تقارب في وسائلها المستخدمة جدية البحث العلمي الذي يمارس في العلوم التطبيقية، ولا نستطيع القول هنا بأنَّ هذا المنهج قد وصل بالدراسة

فإن الممارسة النقدية لمحمد برادة ستنفتح -بعد ذلك- على مصدر منهجي آخر هو «علم اجتماع النص» (كتابات باختين تحديدا)(٦٧). لكن يبقى هذا النوع من النقد خارج حدود الخطاب الذي نتناوله هنا.

٤. نشير أيضا إلى بحث الدكتور حميد لحمداني، الذي نص في عنوانه على أنه «دراسة بنيوية تكوينية» (٦٨). كما أشاد لحمداني بعمله هذا في كتاب آخر بقوله :

«تجدر الإشارة إلى أننا زعمنا تقديم أغلب مصطلحات البنيوية التكوينية في كتابنا الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي» (٦٩).

إلى أي حد يمكن القول : إن الباحث قد التزم -فعلا- بالخطوات المنهجية للمنهج المذكور؟ ذلك ما سنتناوله من خلال ما يلي :

هناك ميزة أساسية يتسم بها كتاب الدكتور حميد لحمداني، في تناوله للنصوص السردية المغربية، تتمثل في وضوح الجانب النظري. لقد استهل كتابه بمدخل عام طرح من خلاله عناصر الجهاز المفاهيمي النظري الذي سيشتغل عليه، خاصة المبحث الذي قدمه تحت عنوان «الموضوع والمنهج». وسيتم الاعتماد-بشكل خاص- على ما ورد في هذا المبحث.

لتحديد طبيعة الموضوع الذي يتناوله الناقد من خلال الكتاب، يمكن الانطلاق من العنوان نفسه «الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي». فقد أوضح الناقد علاقة العنوان بالموضوع في الفقرة الأولى من مدخل الكتاب بقوله :

«لقد دأب كثير من الدراسات التي تناولت علاقة الفن الروائي بالواقع الاجتماعي على وضع الرؤيات في مقابل المجتمع، ولذلك شرعت في استخراج مظاهر الحياة الاجتماعية من الأعمال الروائية ومقابلتها بالواقع، ولكن العنوان الذي وضعناه لهذه الدراسة يحاول تجاوز تلك النظرة السابقة للفن الروائي في علاقته بالواقع الاجتماعي، ويفترض أن المبدع يمتلك تصورا أو رؤية للواقع ليس من الضروري أن

«بنظرية الانعكاس». وهي نظرية تقوم على فكرة المقابلة المباشرة بين الواقع ومضمون الرواية.

وقد كان لهذا السياق الثقافي العام تأثيره في طبيعة المادة النظرية التي قدمها الناقد في مقدمة الكتاب؛ ذلك أن القسم الأكبر من هذه المقدمة خصصه لنقد نظرية الانعكاس. وقد حدد لحمداني مظاهر القصور في الدراسات التي تتبنى هذه النظرية في كونها «تعتبر الواقع كلا منسجما ومتماسكا، كما تنظر إلى المبدع على أنه يمتلك القدرة على عكس الواقع، وفق مبدأ المحاكاة الأرسطي، و الأكثر من ذلك أنها حتما ستنطلق من فكرة مفادها أن الفن الأدبي لا يتعدى مجرد عكس الواقع، ومن ثم فإنها تلغي وظيفة الأدب في المجتمع كما تنفي تبعا لذلك أية علاقة جدلية بين الواقع والفكر» (٧٩).

كما يرى الناقد في موضع آخر من التقديم أن هذا الخطاب «يهدف في الغالب إلى الحفاظ على القيم السائدة في الواقع أو هو في حدوده القصوى يهدف إلى تحقيق توازن أقصى للفئات الاجتماعية التي يعبر عنها لكي ترى نفسها في انسجام كامل مع الواقع الكائن. وغالبا ما يكون هذا الأدب مرتبطا شديد الارتباط بمصالح وطموحات هذه الفئة وحدها، دون أن يتخذ مضمونه بعدا إنسانيا يمكن أن تتجاوب معه فئات أخرى من المجتمع» (٨٠).

وإذا كان هذا الجهد النقدي التحليلي لأسس الخطاب الجدلي التقليدي استجابة حقيقية للمرحلة التي كان يمر بها النقد المغربي، في ذلك الوقت، فإنه كان على حساب تقديم المادة النظرية للبنيوية التكوينية. لقد اكتفى الناقد في هذا الجانب بعرض أربعة مبادئ أساسية. وسيتم عرض هذه المبادئ بوصفها تشكل المرتكزات الأساسية لتصوره المنهجي:

- العمل الأدبي ليس مجرد انعكاس بسيط للوعي الجماعي الواقعي، ولكنه يميل دائما إلى بلوغ درجة عالية من الانسجام المعبر عن الطموحات التي ينزع إليها وعي

الأدبية إلى هذا المستوى العلمي الدقيق (....) ولكن المنهج البنيوي التكويني يعبر عن مستوى متقدم بالنسبة للمناهج السابقة في فهم يقترب من الروح العلمية»(٧٣).

ويتمثل المبرر الثاني في الطابع الشمولي للمنهج البنيوي التكويني، الذي «يستوعب جهود أنماط النقد الأدبي المعاصر بما فيها الاتجاه البنيوي الحديث، ويترك نفسه مفتوحا على إمكانية الاستفادة من الدراسات الجمالية التي تهتم بالبنى الداخلية للأعمال الأدبية» (٧٤) .

لقد كان التحمس للبنيوية التكوينية -كتقليعة أخيرة وحديثة- كبيرا في عالم النقد الأدبي المغربي، لذلك فإن المبررين اللذين أشار إليهما الناقد هنا يعكسان التقدير المبالغ فيه الذي كان يحظى به هذا المنهج عند الناقد. لكن هذا لا يمنع من مناقشة الطابع العلمي والطابع الشمولي-اللذين تحدثا عنهما الناقد- من الزاوية الإبستمولوجية. وسيكون من المناسب الاعتماد هنا على بعض الأقوال للدكتور حميد لحمداني نفسه، في مراحل متأخرة، بعد أن أصبح يتعامل مع مرجعيات نقدية مخالفة قليلا أو كثيرا للمرجعية البنيوية التكوينية (٧٥):

لقد أشار في كتابه «النقد الروائي والإيديولوجيا» إلى أن «غولدمان» كان لديه نقص كبير في مسألة تحليل البنية الداخلية للعمل الروائي، وفي وضع الأدوات الإجرائية للقيام بهذه المهمة» (٧٦). وأن «المجهود الكبير الذي بذله غولدمان خاصة، كان موجها في أغلبه إلى توضيح المرتكزات الفلسفية لعلاقة الرواية بالوعي وبالواقع»(٧٧). وأنه لم يستطع «أن يخصب نظرية الشكل الروائي بوضع أو اقتراح الوسائل والأدوات العملية التي تمكن من القيام بذلك التحليل. فقد بقي معتمدا على حدسه الخاص في كشف بنية النص الدالة» (٧٨).

ولقد كان اعتماد البنيوية التكوينية منهجا لمقاربة الرواية المغربية اختيارا متقدما -نسبيا- بالقياس إلى طبيعة الخطاب النقدي السائد يومذاك الذي كان يستمد مسلماته النظرية من الأدبيات الماركسية الكلاسيكية التي يصطلح عليها -عادة-

كان لهم الفضل -بشكل أو بآخر- في بلورة عناصر الجهاز المفهومي النظري للبنيوية التكوينية. صحيح هناك إشارة إلى «جورج لوكاتش»، لكن هذه الإشارة جاءت في سياق نقد ما سماه «المنهج الجدلي التاريخي» (٨٥)، ومن ثم فهي لا تضيف جديدا إلى المعطيات النظرية المقدمة سابقا.

يكمن أساس المرتكزات الأربعة للنقد البنيوي التكويني -كما قدمها لحمداني- في اعتبار الإنتاج الإبداعي ليس فقط من صنع مبدعه، ولكنه قبل أن يكون كذلك فإن مضمونه العميق موجود لدى فكر الجماعة التي ينتمي إليها المبدع أو يعبر عنها. وينحصر دور المبدع في إعطاء صورة لهذا الفكر الجماعي، مع صياغته في قالب خيالي يبدو كأنه جديد كل الجدة. ويذكر لحمداني أن «النقد عندما لا يأخذ بعين الاعتبار هذه الجوانب الدقيقة فإنه حتما سيبقى في إطار المقابلة المرآوية بين هذين الجانبين» (٨٦).

كما يعلن في تقديمه لعناصر تصوره المنهجي، أنه سيهتم بتحليل البناء الشكلي وفهم المضمون الاجتماعي والإيديولوجي للعمل الأدبي. لذلك يشير إلى انفتاح هذا التصور المنهجي على الدراسات البنيوية في مقاربة الأعمال الأدبية. وإذا كانت الدراسات البنيوية -في نظره- قد اتخذت في الغرب أبعادا جديدة؛ اعتمادا على فهم يقترب من مستوى التحليل العلمي، واستطاع النقاد -في إطار هذا المنهج- توفير أدوات وتقنيات فعالة في الكشف عن البنى الداخلية للنص الأدبي «فإن الاستفادة من هذه الدراسات والمناهج تصبح أكيدة و ضرورية أثناء القيام بتحليل الروايات التي سنتناولها بالدراسة» (٨٧).

ولكن الملاحظ أن حديث الناقد عن المنهج البنيوي بقي في حدود الإشارات العامة، هذا مع العلم أن أشكال ومستويات التحليل البنيوي تتعدد وتتنوع إلى حد كبير، وقد كان على الناقد أن يحدد بدقة ما الأطروحة البنيوية التي يريد الانفتاح عليها في تصوره المنهجي، وذلك حرصا على الوضوح النظري؟.

الجماعة التي يتحدث باسمها(٨١).

- إن العلاقة بين الوعي الجماعي وبين الأعمال الإبداعية لا تقوم في شكل تطابق تام في المحتويات والمضامين، ولكنها تتجلى في نوع من الانسجام على مستوى البنيات؛ «لأن الأعمال الإبداعية تبني مضامينها في شكل صياغة مجازية تختلف اختلافا كبيرا عن المضمون الواقعي للوعي الجماعي» (٨٢).

- الإنتاج الأدبي الذي يقابل البنية الفكرية لجماعة ما يمكن أن يكون من إبداع فرد، ليست له علاقة وطيدة مع هذه الجماعة. ومع ذلك فإن الطابع الاجتماعي لهذا الإنتاج الأدبي يكمن -على الخصوص- في أن الفرد ليس في مقدوره تهيىء بنية فكرية منسجمة تقابل ما يعرف بـ«الرؤية للعالم». وأن الفرد يمكنه فقط أن يرفعها إلى درجة عالية من الانسجام، بتحويلها إلى مستوى الإبداع الخيالي(٨٣).

- الوعي الجماعي الذي يتمثل الإبداع يتشكل ضمن السلوك الشامل للأفراد المشاركين في الحياة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية (٨٤).

إن المبادئ الأربعة المقدمة من خلال الفقرات السابقة تشكل جوهر البناء النظري الذي قدمه الدكتور لحمداني من خلال المدخل العام للكتاب. لكن مع ذلك تبدو هذه المادة غير كافية لتقديم تصور ناضج عن نظرية البنيوية التكوينية. فالمادة النظرية المقدمة هنا كلها تحيل إلى كتاب «من أجل سوسيولوجية الرواية» لـ «لوسيان غولدمان»؛ وليست هناك إحالة إلى أي مصدر من المصادر المنهجية الأخرى للبنيوية التكوينية. مع أن الكتاب المذكور كتب في زمن متقدم بالقياس إلى الكتب الأخرى، التي قدم -من خلالها- لوسيان غولدمان الصياغة المتكاملة والنهائية لمشروعه الفلسفي والنقدي؛ مثل كتاب «الماركسية والعلوم الإنسانية» (١٩٧٠). (يمكن الإشارة- على الخصوص- إلى فصل تحت عنوان : سوسيولوجية الأدب: الوضع ومشكلات المنهج).

والملاحظ أيضا أنه ليست هناك إشارة إلى إسهامات نقاد سوسيولوجيين آخرين،

والتفسير.

«بعد التحليل يستهدف الكشف عن البنى الفنية وما تعبر عنه أيضا من بنى مضمونية عميقة دون الرجوع في الغالب إلى أية معطيات خارجة عن النص، إلا إذا كانت بعض جوانب هذا النص تقتضي بشكل ملح هذا الرجوع» (٩٠).

وأعتقد هنا أنه كان من المناسب أن يقف الناقد عند فكرة استلهام التحليل البنيوي التي أشار إليها في مواضع سابقة من التقديم، وذلك لأن فعالية التحليل البنيوي تتأكد من خلال دراسة الجوانب الداخلية للنص. وقد وجهت انتقادات إلى «لوسيان غولدمان» -خاصة من تلميذه بيير زيما- مفادها أن التصور الغولدماني لا يحيل إلى وسائل إجرائية محددة؛ لتحليل النص في مستوياته الشكلية والفنية. يقول:

«إن نقط ضعف البنيوية التكوينية تكمن كلها في عدم قدرتها على تحليل ونقد النص الأدبي على المستوى اللغوي والدلالي والتركيبي والسردي [...] وهكذا فإن المفهوم المركزي لـ «البنية الدالة» يفسح المجال لبعض الأسئلة التي لا تحمل صفة تقنية، مثل : ما هو بالتحديد معنى البنية الدالة؟ هل هناك نظرية للدلالة sémantique تسمح بتعريف هذه البنية الدلالية في نص أدبي أو فلسفي» (٩١).

البعد الثاني-كما قدمه لحمداني- «يستهدف وضع النص ضمن بنية أوسع هي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي، ويتم التعرف على هذه البنية الفكرية بما يوجد بينها وبين بنية النص من تناظر» (٩٢).

تعبر هذه البنية الفكرية -في نظر لحمداني- بالضرورة عن إيديولوجية ما موجودة في الواقع، والحديث عن هذه الإيديولوجية يستلزم تحديد الشريحة الاجتماعية التي تقابلها، ودور هذه الشريحة في حركة الصراع الاجتماعي. لذلك يرى لحمداني أن الخطوة الأولى؛ لإنجاز هذا العمل «هي تقديم تصور عام للطبيعة والواقع الاجتماعي المغربي الذي أنتج الروايات المقترحة للدراسة» (٩٣).

ثم إن الحديث عن «البنيوية» في إطار «البنيوية التكوينية» يحتاج إلى نوع من المواءمة المنهجية كخطوة أولى، وذلك بالنظر إلى اختلاف المنهجين في الأسس الفلسفية التي يقومان عليها. وبالنظر إلى الصعوبات التي تعترض الناقد في هذا الجانب، فإنه يحصر مجال -الاستفادة من المنهج البنيوي- في حدود المفاهيم الأولية الأساسية. يقول :

«إن ما نجده من ملامح التحليل البنيوي في هذه الدراسة إنما هو استلهام لبعض المفاهيم الأساسية الأولى التي يعتمد عليها البنيويون، وهي مفاهيم متصلة بالحقائق التي ظهرت في مجال إدراك طبيعة التعبير اللغوي بشكل عام» (٨٨).

وقد برر الناقد هذا الاستلهام المحدود للتحليل البنيوي بكثرة النصوص الروائية التي يتشكل منها المتن :

«فالتحليل الدقيق للبنية الداخلية في الأعمال الروائية يفترض منهجيا الاقتصار في الدراسة على نص روائي واحد أو نصين على أكثر تقدير، بينما يلزمنا موضوع الدراسة تناول مجموعة لا بأس بها من الروايات رأينا أنها قابلة لأن تكون ميدانا للبحث» (٨٩).

ويمكن مناقشة هذا الرأي من زاوية أن البنيوية التكوينية تتيح للدارس إمكانية الجمع -في دراسة واحدة- بين نصوص عدة، والدليل على ذلك هو ما قام به «غولدمان» نفسه، حين تناول بالدراسة والتحليل الكتابات الفلسفية لـ «باسكال» ومسرحيات «راسين» في كتابه «الإله الخفي». وكذلك دراسته لعدة نصوص روائية في كتابه «الإبداع الثقافي في المجتمعات المعاصرة». يبقى أن هذا التنوع يفرض التعامل مع النصوص -في الخطوة الأولى- بطريقة منفردة، وذلك من أجل الكشف عن «بنياتها الدالة»، ثم الجمع بين النصوص ذات البنيات المتماثلة، وذلك بهدف تحديد العلاقة بينها وبين «البنية الذهنية» التي تمثلها.

يرى الدكتور لحمداني أن دراسته تسير في إطار بعدين أساسين هما : الفهم

النقدية ستسقط -فعلا- في شرك النظرة الإيديولوجية المباشرة، وستصادر على المطلوب، وستصل إلى النتائج مباشرة!

ويبدو أن الناقد لم يكون تصوره النظري اعتمادا على المصادر المنهجية للبنيوية التكوينية فقط، بل تعامل أيضا مع بعض الدراسات النقدية العربية والمغربية، ويتضح ذلك من خلال المبحث الذي أورده -في المدخل العام- تحت عنوان «مدى استفادتنا من مناهج الدراسات النقدية السابقة في العالم العربي والمغرب خاصة»[٩٧]. وقد قدم فيه صورة سريعة لأهم هذه الكتابات النقدية؛ ليخلص - بعد ذلك- إلى أحكام عامة من جملتها «أن المناهج المطبقة حتى الآن في الدراسات النقدية حول الرواية المغربية ظلت مشدودة في الغالب إلى التفسير الاجتماعي والإيديولوجي بشكل يتم معه التضحية بالجوانب الفنية. أما التطبيقات القريبة من المنهج البنيوي التكويني فإنها كانت محدودة في دراسات قليلة بحيث لم تستوعب جل التجربة الروائية بالمغرب حتى الآن»[٩٨].

وعلى الرغم من هذا التقويم السلبي للخطاب النقدي السائد، نجد أنَّ تأثير هذه الدراسات واضح في الممارسة النقدية للناقد، ويتجلى ذلك في كثرة الاستشهاد ببعضها، وكذا في تسرب بعض القيم النقدية التقليدية (ولعل الخلط الذي لوحظ سابقا بين مرحلتي الفهم والتفسير مثال على ذلك).

٥. لا نريد إنهاء هذا القسم من البحث دون الوقوف بشكل سريع عند ناقد حاول - هو الآخر -استيحاء بعض الأدوات الإجرائية للبنيوية التكوينية. يتعلق الأمر هنا بالناقد المغربي نجيب العوفي، الذي سبق تقديم كتاباته النقدية، ضمن الخطاب الإيديولوجي القائم على نظرية الانعكاس. لكن الملاحظ على الأعمال النقدية الأخيرة لهذا الناقد، أنها أصبحت تنحو منحى الانفتاح على بعض الضوابط المنهجية التي تخفف من غلواء المطابقة الآلية بين الظاهرة الأدبية والواقع. هذا ما

وسيخصص الناقد-فعلا- قسما من مدخله العام؛ لتقديم مبحث تحت عنوان «خلفية سوسيولوجية» (٩٤)، عمل من خلاله على تقديم صورة عن المجتمع المغربي، من مرحلة ما قبل الحماية إلى نهاية السبعينات، سواء على مستوى الواقع الاجتماعي أو على مستوى الاتجاهات الفكرية والإيديولوجية السائدة.

إن البدء بتقديم تصور عن المجتمع المغربي، قبل التحليل الداخلي للأعمال الروائية (من أجل الكشف عن البنى الدالة)، يتناقض تناقضا تاما مع المرتكزات النظرية والإجرائية للبنيوية التكوينية، بل إن مثل هذا الإجراء المنهجي من شأنه أن يعيد الممارسة النقدية إلى مفهوم الانعكاس؛ أي المقابلة المباشرة بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي، مع العلم أن «غولدمان» قد انتقد هذا المفهوم انتقادا شديدا. ذلك أن أهم ما يميز البنيوية التكوينية من نظرية الانعكاس أو«السوسيولوجيا المبتذلة» كما يسميها «غولدمان»، هو هذا التعامل المرحلي مع الأدب من خلال خطوتي الفهم ثم التفسير. وقد نبه «غولدمان» في أكثر من موضع من كتاباته إلى ضرورة الالتزام بهذا الترتيب التدريجي للمرحلتين، في مثل قوله :

«على الباحث- لكي يفهم العمل الذي هو بصدد دراسته - أن يتقيد في المقام الأول، بالبحث عن البنية التي تكاد تشمل كلية النص» (٩٥).

لكن يبدو أن هذا المفهوم الذي يشكل حجر الزاوية في الصرح النظري الذي شيده غولدمان، لم يكن مفهوما بما فيه الكفاية عند حميد لحمداني. هذا على الرغم من أن الناقد يصرح بأن دراسته لا تقع في «شرك النظرة الإيديولوجية المباشرة التي تصادر على المطلوب، وتصل إلى النتائج مباشرة، ولكنها رؤية تعي على الأقل منهجها وأهدافها، وتحاول أن تتعامل مع الرواية أولا وقبل كل شيء كفن» (٩٦).

ولكن التعامل مع الرواية كفن يقتضي - في الحقيقة - أن يعطي الناقد الأسبقية في التحليل لدراسة البنية الداخلية للعمل الروائي، وذلك حتى يتمكن من وضع التحليل على الطريق الأدبي، وليس فقط على الطريق الاجتماعي، وإلا فإن الممارسة

المقدمة أي تحديد من هذا النوع، بل ورد في كلام الناقد -بعد ذلك- ما يثبت ذلك الخلط المشار إليه بين الموضوع والمنهج. يقول الناقد :

«واضح من الملاحظات السابقة المتعلقة بواقعية النص الأدبي أن المنهج المهيمن على هذا البحث هو المنهج الواقعي» [١٠٤]. أيضا : «ومن ثم يشكل المنهج الواقعي ما يمكن أن نسميه «إطار القراءة» لهذا البحث، وبوصلته الموجهة والهادية» [١٠٥]. لذلك يمكن القول مع الأستاذ حميد لحمداني:

«إن أبسط الاحتياطات المفروض اتخاذها في الممارسة النقدية هي أن يميز الناقد بين موضوعه وأدواته في التحليل، وإذا لم يحصل هذا التمييز سيتحول النقد إلى عمل عشوائي لا معنى له على الإطلاق» [١٠٦].

وبعد هذه المناقشة، يمكن تحديد بعض الجوانب التي لها صلة بمفاهيم البنيوية التكوينية. وقد تمت الإشارة سابقا إلى أن الناقد لم يعلن -بشكل مباشر- عن تبنيه للبنيوية التكوينية، لكن المعطيات النظرية التي قدمها في مقدمة الكتاب ذات صلة وطيدة بهذا المنهج. يتضح ذلك خاصة في تبنيه لثنائية «الفهم والتفسير»، التي وضعها «غولدمان» : يشير الناقد -في هذا الإطار- إلى أن منهجه يقوم على فاعليتين؛ تتمثل أولاهما في «تفكيك بنى النصوص وتشريحها والتقصي المجهري أحيانا لأدق جزئياتها وعناصرها»[١٠٧].

أما الفاعلية الثانية فتقوم على «تفكيك البنى الذهنية ذاتها الثاوية في طيات البنى السردية والمنتجة لها» [١٠٨].

يحدد الناقد الإطار المرجعي للفاعليتين في البنيوية التكوينية بقوله :

«يمكن أن نعتبر العملية الأولى (تفكيك البنى السردية) حسب المصطلح الغولدماني «فهما». و (الفهم مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص، وهو يفترض أن نتناول النص حرفيا كل النص، ولا شيء سوى النص. وأن نبحث داخله عن بنية شاملة ذات دلالة). كما يمكن أن نعتبر العملية الثانية (تفكيك البنى الذهنية)

يمكن أن يخلص إليه من يقرأ ما ورد في كتابيه : «مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية» (٩٩) و «ظواهر نصية»(١٠٠).

لا يعلن الناقد في الكتاب الأول عن تبنيه للبنيوية التكوينية بشكل صريح ، بل قد لا يكون من المبالغة القول: إن الناقد لا يباشر موضوعه بوضوح نظري كافٍ. ويبدو أن الذي أدى إلى هذا الغموض المنهجي هو عدم تمييزه بين موضوع الدراسة ومنهجها :

في المستوى الأول نقرأ قوله : «لذا ينزع هذا البحث عن مبدأ أساس، يسري منه مسرى القناعة والمسلمة، وهو «واقعية» النص الأدبي» (١٠١). يشرح العوفي ما يقصده من مصطلح «الواقعية» بقوله :

«وليست الواقعية سوى حضور الواقع في النص الأدبي على هذه الصورة أو تلك، وحضور النص في الواقع أيضا على هذه الصورة أو تلك» (١٠٢).

ما يمكن فهمه من هذا الكلام -ومن غيره مما ورد في السياق نفسه- أن الناقد سيتعرض لأشكال ومستويات حضور الواقع في القصة المغربية، أي كيف تقارب القصة القصيرة الواقع؟

ولا شك في أن عنوان الدراسة دال بصورة واضحة على هذا الموضوع. ولكن التصريح بواقعية نص ما لا يتضمن بالضرورة تحديد منهج معين في التعامل معه. خاصة و نحن نعرف أن لهذا المصطلح استعمالات متباينة تثير التباسا أثناء الاشتغال عليه؛ فقد أحصى أحد الدارسين خلال بحثه في سجلات «الواقعية» أزيد من خمسة وعشرين استعمالا (١٠٣) : واقعية تحليلية، وواقعية جدلية، وواقعية اشتراكية، وواقعية جديدة...إلى غير ذلك من التركيبات المزجية التي تجعل المصطلح شديد الالتباس.

وكان من المفروض بعد تحديد موضوع الواقعية في القصة القصيرة أن يشير الناقد إلى الأداة التحليلية التي سيعتمدها في تحليل هذا الموضوع. ومع ذلك ليس في

عدة: البنيوية التكوينية - نظرية الانعكاس المباشر - التحليل البنيوي للسرد. وهو بذلك لا يخرج عن الإطار العام لتعامل الفكر النقدي المغربي مع البنيوية التكوينية، هذا التعامل يمكن تصنيفه إلى ما يلي :

– النموذج القائم على اجتزاء مفهوم واحد من المفاهيم الإجرائية للبنيوية التكوينية وتوظيفه في تحليل النصوص الإبداعية المدروسة (الرؤية للعالم بالنسبة لبرادة - الوعي عند علوش). ويبدو أن مثل هذا الانتقاء الجزئي لمفهوم من المفاهيم -مهما كان أساسيا- وفصله عن أرضية المنهج كجهاز مفاهيمي شامل ومتكامل لا يحقق الفعالية المنهجية المطلوبة. ذلك أن أي منهج يشكل منظومة مترابطة من المبادئ والتصورات التي يكمل بعضها بعضا، مما يستدعي الالتزام المنهجي بجميع خطواته ومفاهيمه الإجرائية.

– النموذج القائم على التوفيق بين البنيوية التكوينية وبين خيارات منهجية أخرى (البنيوية التكوينية والموضوعاتية وسوسيولوجيا الأدب عند الخطيبي– البنيوية التكوينية ونظرية الانعكاس والتحليل البنيوي للسرد عند العوفي ...إلخ) . لا يأخذ هذا النموذج بعين الاعتبار التباين الحاصل على مستوى الأسس الفلسفية للمناهج، ولا الصلة القائمة بين التصور الفلسفي وبين التحليل الإجرائي في منهج من المناهج. ثم إن الانفتاح - من داخل إطار منهجي معين– على أداة إجرائية ما من منهج آخر، يكون في الغالب على حساب الأدوات الأصيلة في المنهج الأول. هذا ما وقع -مثلا– للنقاد الذين زاوجوا بين البنيوية التكوينية والتحليل البنيوي للسرد، اعتقادا منهم أن المنهج الثاني يكمل النقص الحاصل في المنهج الأول على مستوى التحليل الداخلي للنص الإبداعي. والحال أن البنيوية التكوينية قد بلورت هي الأخرى تقنيات للتحليل الداخلي للنص، يعكسها بوضوح مجموع الضوابط المنهجية التي وضعها «غولدمان» فيما يتعلق باستخلاص «البنية الدالة» للنص، و كذا بحثه عما سماه «البنيات الصغري» Micro-structures، التي يؤدي تركيبها إلى صياغة البنية الشاملة[١١٤].

وحسب المصطلح الغولدماني أيضا تفسيرا. «أما التفسير فليس سوى إدراج هذه البنية من حيث هي عنصر مكون، في بنية شاملة مباشرة، لا يسبرها الباحث مع ذلك بطريقة مفصلة، وإنما فقط بالقدر الضروري لجعل تكوين العمل الذي يدرسه (مفهوما)» (١٠٩).

يتأكد حضور مفاهيم البنيوية التكوينية في كتاب نجيب العوفي أيضا في رفضه لمفهوم الانعكاس الآلي بين الأدب والواقع، وتبنيه لمفهوم «التماثل» يقول :

«كيف يقارب النص الواقع؟! عند هذه النقطة الإشكالية بالضبط، تفقد كلمة الواقعية طمأنينيتها وانسجامها، وتنشطر إلى واقعيات أو إلى أشكال مختلفة من الواقعية يمكن أن نختزلها في آخر المطاف، في نمطين رئيسين من الواقعية، واقعية استنساخية تنسخ الواقع كما هو وتخلو من البصيرة الفكرية الإبداعية. وواقعية مضارعة للواقع (غولدمان)، تعيد خلقه من جديد بفضل بصيرته الفكرية - الإبداعية . واقعية آلية وواقعية دياليكتيكية (لوكاتش)» (١١٠) .

واضح من خلال ما سبق أن نجيب العوفي لم يعلن عن التزامه بجميع الخطوات المنهجية للبنيوية التكوينية، بل يعمد إلى توظيف بعض أدواتها الإجرائية واستغلالها لبناء تصور نظري قائم أساسا على الانتقاء والتوفيق بين حساسيات منهجية عدة. وهذا ما صرح به الناقد في أكثر من موضع في كتابه؛ فالمنهج -بالنسبة إليه- «ليس نوعا من «الدوغم» المتيبس ولا هو بالقفص الحديدي الذي يطبق على النص ويخنق منه الأنفاس» (١١١) وأن «أية ممارسة منهجية تبقى في العمق، ضربا من الإبداع، أو ضربا من التحليل... إن المناهج لا تفتح كل الأبواب» (١١٢).

وإذا كان الناقد قد أعلن عن انفتاح ممارسته النقدية على حساسيات منهجية عدة، فإنه لا يذهب بعيدا في تحديد نوعية هذه المناهج، إذا استثنينا إشارته إلى التحليل البنيوي للسرد القصصي(١١٣).

بهذا يكون نجيب العوفي قد سلك هو الآخر مسلك التوفيق بين اتجاهات نقدية

الحواشي والمراجع

١- يمكن الرجوع إلى دراسة مهمة كتبها «غولدمان» حول أعمال جورج لوكاتش، وهي تحت عنوان : «مدخل إلى الكتابات الأولى لجورج لوكاتش»، وقد نشرت ضمن كتاب : «نظرية الرواية» . انظر :
L. Goldmann, Introduction aux premiers écrits de Luckacs, in G. Luckacs, théorie du roman, ed Gonthier, Paris, 1963

٢- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأوربية. ترجمة : أمير إسكندر. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٢. ص : ١٢٥ .

٣- J. Lukacs, Balsac et le réalisme français, maspero,Paris, 1973, p: 20.

٤- L.Goldmann, L'esthétique du jeune lukasc, in marxisme et sciences humaines, Galimard, paris, 1970, p: 241

٥- L. Goldmann, le Dieu caché, Gallimard, paris 1979, p: 26

٦- L. Goldmann, Racine, L'arch, paris 1970

٧- L. Goldmann, Pour une sociologie du Roman, Gallimard, Paris, 1964

٨- L. Goldmann, la création culturelle dans la société modernes, éd Dénoel ,paris 1971

٩- L. Goldmann, Marxisme et sciences humaines, Gallimard, paris 1970

١٠- Lucien Goldmann, le dieu caché, p: 26

١١- L. Goldamann, Marxisme et sciences humaines, p: 63-64

١٢- Ibid

١٣- L. Goldmann, la création culturelle dans la société moderne, P: 12

١٤- L. Goldmann, conscience réelle et conscience possible, conscience adéquate et fausse conscience, in Marxisme et Sciences Humaines, P : 121

١٥- محمد برادة، أبعاد واقعية في رواية اليتيم، مجلة فصول، ع : ٢ ، يناير -فبراير- مارس- ١٩٨٥، ص : ١٧٧.

١٦- أشير إلى أن هناك أطروحة جامعية مهمة تناولت بالدراسة والتحليل النصوص النقدية التي كتبت في النقد المغربي الحديث من المنظور البنيوي التكويني. وقد نوقشت الأطروحة بكلية الآداب، جامعة عين شمس بمصر. وتوجد نسخة منها بجامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس. انظر : د. محمد خرماش، النقد الأدبي الحديث في المغرب وإشكالية المناهج (البنيوية التكوينية نموذجا)،

يمكن تبرير هذا التعامل مع مفاهيم البنيوية التكوينية -سواء من منطلق الإنقاء أو التركيب- رغبةً من هؤلاء النقاد في تحقيق ما يمكن أن نسميه «التأصيل النظري» للممارسة النقدية العربية. وذلك من خلال إعادة إنتاج مفاهيم البنيوية التكوينية بصورة تأخذ بعين الاعتبار خصوصية النصوص العربية المدروسة، وكذا خصوصية السياق الحضاري العربي.

- وتشكل دراسة حميد لحمداني بحق الاستثناء الذي حقق قدرا كبيرا من الفعالية المنهجية والإجرائية؛ وذلك من خلال محاولة استيعاب الجهاز المفهومي الأساس للبنيوية التكوينية (الرؤية للعالم، والفهم، والتفسير، والوعي الكائن والوعي الممكن). مع حرصه على تخليص الدراسة من الطابع التركيبي الذي شكل ثابتا من ثوابت الممارسة النقدية القائمة على المنهج البنيوي التكويني.

٣١- محمد برادة، مقدمة كتاب الرواية المغربية، ص : ٧.

٣٢- تتمثل في أربعة نماذج : جولة حول حنات البحر الأبيض المتوسط لعلي الداعوجي، برق الليل للبشير خريف، اللهاث الجريح لمحمد الصباغ، ومولد النسيان لمحمود المسعدي.

٣٣- عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ص : ٩.

٣٤- سعيد علوش، الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، الرباط ، ط ٢ : ١٩٨٣.

٣٥- المرجع نفسه، ص : ١٢.

٣٦- المرجع نفسه.

٣٧- L. Goldmann, la création culturelle dans la société moderne, p : 12

٣٨- سعيد علوش، الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي . ص : ١٥.

٣٩- المرجع نفسه، ص : ٣١.

٤٠- المرجع نفسه، ص : ٤٥ وما بعدها.

٤١- المرجع نفسه، ص : ٦١.

٤٢- المرجع نفسه، ص : ٦١.

٤٣- المرجع نفسه، ص :٦٦.

٤٤- يحيل هنا إلى السخرية عند «لوكاتش». المرجع نفسه، ص : ٦٧.

٤٥- L. Goldmann, consicence réelle et conscience possible, conscience adéquate et fausse conscience. In Marxisme et sciences humaines P . 121

٤٦- Ibid.

٤٧- سعيد علوش، الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي. ص : ٦١.

٤٨- المرجع نفسه ، ص : ١٢٨.

٤٩- محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، ص : ٢١.

٥٠- المرجع نفسه، ص : ٢١.

٥١- أعيد نشر مقال محمد برادة «الأسس النظرية للرواية المكتوبة بالعربية» ضمن كتاب : دراسات تحليلية لرواية «دفنا الماضي»، الرباط، ط١ : ١٩٨٠، ص : ٩٩.

٥٢- محمد برادة، الأسس النظرية للرواية المكتوبة بالعربية، ص : ٩٩.

٥٣- يقصد كتاب لوسيان غولدمان : Pour une sociologie du Roman

٥٤- محمد برادة، تشكيل وتشخيص الواقع- التاريخ في الريح الشتوية، مجلة آفاق، السلسلة الجديدة، دار النشر المغربية، العدد : ٤ ديسمبر ١٩٧٩، ص : ٤٧.

وأطروحة لنيل الدكتوراه، تحت إشراف : د. صلاح فضل، جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس، تحت رقم ٤٧٤. وقد نشر الدكتور محمد خرماش قسما من الأطروحة بمجلة فصول. انظر : د. محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب، مجلة فصول، العددان : ٣ و٤ - فبراير ١٩٩١. كما قدم ملخصا عن الأطروحة ب : مجلة فصول، العددان ٣ و ٤ - ديسمبر ١٩٨٩.

١٧- نشير هنا إلى الدراسات الآتية :

- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.

- عبد الله راجع، القصيدة المغربة المعاصرة : بنية الشهادة الاستشهاد، منشورات عيون، البيضاء، ط ١ : ١٩٨٧.

١٨- نشير على الخصوص إلى الدراسات الآتية:

- محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، دار الأدب، بيروت، ١٩٧٩.

- إدريس بلمليح، الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، البيضاء، ط ١ : ١٩٨٤.

١٩- سيتم عرض هذه الدراسات لاحقا.

٢٠- عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، عدد : ٢، تر : محمد برادة، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي، الرباط ١٩٧١.

٢١- المرجع نفسه، ص : ٣٤.

٢٢- المرجع نفسه، ص : ٧٥.

٢٣-المرجع نفسه، ص :١٦.

٢٤-المرجع نفسه، ص : ٣٤.

٢٥- Lucien Goldmannm pour une sociologie du Roman, P: 41-42

٢٦- عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ص : ١٧.

٢٧- المرجع نفسه، ص : ١٧ .

٢٨- ليس هناك -في نظري- ما يحول دون استيعاب هذه «الخصوصية السياسية» ضمن مقولات البنيوية التكوينية إذا تم احترام المبادئ الإجرائية للمنهج. هذا مع التنبيه على أن الخطيبي لا يحيل هنا على أي كتاب من كتابات غولدمان.

٢٩- عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ص : ١٦.

٣٠- المرجع نفسه، ص : ١٧.

- ترجمة غير مناسبة، لأنها قد تلتبس بـ«الموضوعي» (objectif)، الذي يقابله «الذاتي» (Subjectif)، لذلك فإن المصطلح الأنسب هو «الثيمي»، نسبة إلى «الثيمة».

٧٤- المرجع نفسه.

٧٥- يمكن التمييز في التجربة النقدية للدكتور حميد لحميداني بين ثلاث مراحل:

- مرحلة النقد الإيديولوجي المباشر: تتجلى من خلال بعض المقالات التي كان ينشرها في السنوات السبعين، يمكن الرجوع -على سبيل المثال- إلى المقالين الآتيين:

الرواية المغربية والقضية الفلسطينية، مجلة أقلام، العدد : ١٠ ، أكتوبر ١٩٧٩. ص : ٨٩-١٠٩.

الروائي والرواية المغربية، مجلة الزمن المغربي، العدد ٢، شتاء ١٩٨٠. ص : ٩٠، ٩٦.

- مرحلة النقد البنيوي التكويني : ويمثلها الكتاب الذي نحن بصدد تحليله، والكتاب في الأصل رسالة تقدم بها صاحبها؛ لنيل دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد بن عبد الله بفاس.

- مرحلة ما يمكن أن نسميه التحليل الإبستيمولوجي، في هذه المرحلة أصبح يهتم بنقد النقد، انطلاقا من مرجعيات نقدية مختلفة، ويمكن التمثيل لهذه المرحلة بأطروحته التي كانت تحت عنوان : النقد الروائي العربي بين النظرية والتطبيق .

٧٦- د.حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا ، ص : ٥٢.

٧٧- المرجع نفسه، ص : ٧٠.

٧٨- المرجع نفسه.

٧٩- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. ص : ٩.

٨٠- المرجع نفسه، ص : ١٧.

٨١- المرجع نفسه، ص : ١١.

٨٢- المرجع نفسه، ص: ١٢.

٨٣- المرجع نفسه، ص : ١٢.

٨٤- المرجع نفسه، ص : ١٣.

٨٥- المرجع نفسه ، ص : ١١.

٨٦- المرجع نفسه، ص : ١٣.

٨٧- المرجع نفسه، ص : ١٤.

٨٨- المرجع نفسه، ص : ١٤.

٨٩- المرجع نفسه، ص : ١٥.

٩٠- المرجع نفسه، ص : ١٥.

٩١- بيير زيما، النقد الاجتماعي، ترجمة : عايدة لطفي، مراجعة : د. أمينة رشيد، وسيد بحراوي، دار الفكر للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١ : ١٩٩١، ص : ٨٨،٨٩.

٥٥- المرجع نفسه، ص : ٥١.
٥٦- نشرت المقالة ضمن كتاب : الرواية العربية (واقع وآفاق)، دار ابن رشد، بيروت، ط١ : ١٩٨١، ص : ١٢٩.
٥٧- المرجع نفسه، الصفحات من : ١٢٩ إلى ١٣٤.
٥٨- محمد برادة، الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية، ص : ١٣٠.
- لعل في العبارة خطأ مطبعيا، والصحيح هو «الباتوس»؛ أي الكلام المؤثر والمهيج.
٥٩- المرجع نفسه، ص : ١٣٧.
٦٠- المرجع نفسه ، ص : ١٣٩.
٦١- المرجع نفسه، ص : ١٤١.
٦٢- المرجع نفسه، ص : ١٥١.
٦٣- المرجع نفسه ، ص : ١٤٤.
٦٤- المرجع نفسه، ص : ١٣٠.
٦٥- والجدير بالذكر أن هذه الدراسة كان قد شارك بها «محمد برادة» في ملتقى الرواية العربية، وصدرت ضمن مجموع الأبحاث التي قدمت في هذا الملتقى سنة ١٩٨١، لكن الدراسة سبق نشرها أيضا بمجلة الآداب، العدد : ٢ و ٣- س : ٢٨ فبراير - مارس ١٩٨٠.
٦٦- محمد برادة، الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية، ص : ١٤٥.
٦٧- نشير هنا -على الخصوص- إلى كتابه «أسئلة الرواية، أسئلة النقد» مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط١ : ١٩٩٦.
٦٨- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، البيضاء، ط١، ١٩٨٥.
٦٩- د. حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط١ : ١٩٩١، ص : ١١٨ (على الهامش).
٧٠- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص : ٩.
٧١- L. Goldmann. Le dieu caché. P : 26
٧٢- للمزيد من التفاصيل حول هذه النقطة يمكن الرجوع إلى :
L. Goldmann, le sujet de la création culturelle, In Marxisme et sciences humaines. P : 94 FF
٧٣- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص : ١٤.

١٠٩- المرجع نفسه، ص : ١٤،١٥.

١١٠- المرجع نفسه، ص : ١٢.

١١١- المرجع نفسه، ص : ١٤.

١١٢- المرجع نفسه، ص : ١٥.

١١٣- المرجع نفسه، ص : ١٤.

١١٤- L. Goldmann, Structure mentale et création culturelle, p: 341-342

٩٢- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. ص : ١٦.

٩٣- المرجع نفسه، ص : ١٦.

٩٤- المرجع نفسه، من ص : ٧٧ إلى ص ١٠١.

٩٥- Goldmann, Marxisme et Sciences Humaines, P: 64.

٩٦- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ص : ١٧.

٩٧- المرجع نفسه، ص : ١٧ وما بعدها.

٩٨- المرجع نفسه، ص :٣٦.

×× بل إن مفهوم «رؤية الواقع» الذي يشكل حجر الزاوية في الدراسة، (لذلك) قد ورد في دراسات نقدية عربية عديدة، فقد استعمل هذا المفهوم كل من الدكتور عبد المحسن طه بدر في كتابيه : الرؤية والأداة (نجيب محفوظ) و «الروائي والأرض»، والدكتور أحمد إبراهيم الهواري وقاسم عبده قاسم في كتابهما «الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث» ٩٩. والدكتور طه وادي في كتابه «صورة المرأة في الرواية العربية» ...إلخ ومن غير المستبعد أن يكون الناقد قد استلهم المصطلح المذكور من الدراسات النقدية السابقة، خاصة وأن هذه الدراسات تندرج جميعا ضمن التحليل الاجتماعي للرواية. انظر :

٩٩- نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، البيضاء ١٩٨٩، ط ١ : ١٩٨٧.

١٠٠- نجيب العوفي، ظواهر نصية، نشر عيون المقالات، البيضاء، ط ١ : ١٩٩٢.

١٠١ - نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط١: ١٩٨٧، ص : ١١.

١٠٢- المرجع نفسه.

١٠٣- نقلا عن خلدون الشمعة، المنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٩ ص : ٢٠١.

١٠٤- نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، ص : ١٣.

١٠٥- المرجع نفسه، ص : ١٣.

١٠٦- د. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط١ : ١٩٩١.

١٠٧- نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية. ص : ١٤.

١٠٨- المرجع نفسه، ص : ١٤ .

Arabic novel and the disintegration of the heritage of the narrative

Dr. Abdullah Ibrahim

Abstract

The present research aims at uncovering the ways by which old Arab narratives were disintegrated, in the 19 th century, and how such narratives came to constitute a whole and complete narrative heritage to produce the modern Arab novel.

Further, the research attempts to show the true nature of the words of the narrative and their traditional ways of expression, in addition to exposing the cultural conditions that helped crystallise this new literary genre. The features characteristic of modern Arab novel did not, in fact, emerge from nothingness; but came out as a legitimate and natural development and a reassembly of these old narratives and their stylistic elements which witnessed a collapse due to the change of the general cultural context of the era.

الرواية العربية وتفكّك الموروث السردي

د.عبدالله إبراهيم *

الملخص

يعنى هذا البحث بوصف الكيفية التي تفككت بها المرويات السردية العربية القديمة، وتحولها إلى رصيد سردي انبثقت منه الرواية العربية الحديثة، خلال القرن التاسع عشر الميلادي، وهو يكشف طبيعة عالم السرد القديم، وتحلّل أساليب التعبير التقليدية ، ثم الظروف الثقافية التي تبلورت من خلالها ملامح النوع الروائي. فالسمات الخاصة بالرواية العربية لم تنبثق فجأة من العدم، إنما هي تطوير، وإعادة تجميع للعناصر السردية والأسلوبية التي شهدت انهيارا بسبب تغير النسق الثقافي العام، فأعيد تشكيلها في نوع جديد هو الرواية.

* أستاذ مشارك/ كلية الإنسانيات/ جامعة قطر.

موضوع أصول الرواية العربية ومصادرها ونشأتها وريادتها؛ وذلك يعود إلى تغليب مرجعية مؤثرة على أخرى، أو اختزال ظروف النشأة إلى سبب دون آخر، فضلاً عن الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقايسة بين الرواية العربية والغربية، ويبدو واضحاً أنه لم يول اهتمام جاد ودقيق وموضوعي للبحث في المهاد الثقافي الذي أدت تفاعلاته المتنوعة إلى مخاض صعب وطويل ومعقّد تبلورت ملامحه خلال عشرات السنين ليكون ممارسة سردية دائمة التطور والتجدّد هي الرواية.

أقول إنه لم يول اهتمام معمّق وجاد ودقيق وموضوعي، ليس بهدف التقليل من قيمة كثير من الدراسات والبحوث التي تعرّضت للبحث في هذه القضية الشائكة،إنما لأن معظمها اتبع الطريقة التقليدية في تاريخ الأفكار، الطريقة الخطية التي تتعقّب الحوادث، وتؤرخ الوقائع،ولاتستنطق السياقات الثقافية، وعلاقات التراسل بين تلك السياقات والظواهر الأدبية، ولا تلتفت إلى التفاعلات الضمنية بينهما، تلك التفاعلات المتوارية وراء الأحداث، والمختفية في تضاعيف النصوص الأدبية السائدة،ولم تلتفت إلى التفكّك غير المنظور والبطيء للمرويات السردية القديمة، ولا إلى الكيفية التي تقوم بها النصوص بتمثّل المرجعيات المتحوّلة. وفي الغالب ،لم يجر بحث في عملية انكسار النسق التقليدي لتلقي المرويات الموروثة وبداية انهيار الأبنية السردية، وتحللها، وامتصاص كثير من سماتها الفنية والدلالية من قبل النصوص السردية التي انفصلت تدريجيا عنها، لكنها مازالت تعتاش على خصائصها العامة، فالسمات المميزة للنوع الجديد لا تنبثق فجأة من العدم،إنها تستظل بسمات الأنواع السابقة، لكنها تقوم، في الوقت نفسه، بتنحية بعضها، والتمرد على الأخرى، وتوظيف ما تراه مناسبا كرصيد لها، وهكذا يقع انعطاف غير منظور في كيفية ترتيب المكونات الأساسية للبنية السردية،دون الانقطاع الكلي عن الترتيب الشائع لمكونات تلك البنية، وبمرور الوقت تتبلور السُّنن الجديدة شيئا فشيئا، وتلوح معالم نوع جديد؛فتشكّل الأنواع، وتحلّلها، لا يمكن رصده من قبل الدراسات التي تهدف إلى

١ - المدخل

استدرجت قضية أصول الرواية العربية ومصادرها ونشأتها وريادتها آراء كثيرة، منها: ما تنكر على الأدب العربي السردي إمكانية أن يكون أصلاً من أصول الرواية، و أخرى تراه محضناً ترعرعت في أوساطه بذور هذا النوع الأدبي، وغيرها تؤكد أن المرويات السردية العربية هي الأب الشرعي للرواية العربية، وثمة آراء تراها مزيجاً من مناهل عربية وغربية، وهنالك أخيراً الرأي الشائع الذي يرى أن الرواية مستجلبة من الأدب الغربي، وأنها دخيلة على الأدب العربي من ناحية الأصل والأسلوب والبناء والنوع، وأن المعايير المشتقة من الرواية الغربية هي التي شاعت في الرواية العربية، ووظفت فيها؛ وعليه فالرواية، بمفهومها النوعي نبتة مستعارة من بستان الغرب، وأنها لاقت رواجاً؛ لأن الثقافة الغربية قد هيأت لها أرضية مناسبة في القرن التاسع عشر، فيسرت أمر ظهورها وقبولها في الأدب العربي، وأن الرواية العربية بأرقى نماذجها وأشكالها إنما تنحو منحى غربياً في نوع من المحاكاة الظاهرة لما يستجدّ في الرواية الغربية، وبخاصة في القرنين التاسع عشر والعشرين.

ومن الواضح أن هذه الآراء تتشابك في تعارضاتها، وتتقاطع في تناقضاتها؛ لأسباب ،منها: أن بعض أحكامها لا تستند إلى أرضية شاملة من التصورات التي تأخذ بالاعتبار كل التطورات والتداخلات الثقافية المعقّدة التي شهدتها الثقافة العربية في القرن التاسع عشر على وجه التحديد، وأن بعضها يجرّد النوع الروائي من أبعاده الشاملة، والمبالغة في تحديد خصائصه وتضييقها واشتقاقها من نصوص معينة بوصفها نصوصا استكملت شروط النوع الروائي بصورة نهائية. إلى ذلك فإن كثيرا من الآراء تريد انتزاع الرواية من السياق الثقافي الذي يغذّيها بخصائصها وملامحها العامة ووظيفتها،ويصطنع لها رصيداً مستعارا من سياق آخر. وعلى العموم، فليس ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت وتعارضت مثلما حصل في

متزامنا مع لحظة تشكلها[1] .وبالمثل فإن تشكّل الرواية قد خضع للقانون الثقافي الخاص بالتمثيل في مستوياته الواعية وغير الواعية.

حينما يدور الحديث حول ظاهرة سردية ذات طابع أدبي –ثقافي ، مثل الرواية، لابد من التركيز على كيفيات التمثيل، والوظائف، والتحولات البنائية في صيغ السرد وتراكيبه وأبنيته، وأخيرا إلى كيفية تلقيه. وكل بحث يتوخّى الدقة والموضوعية ينبغي له الكشف عن طبيعة التركة التي ورثتها الرواية العربية ،تلك التركة الثمينة التي تراكمت طوال أكثر من ألف عام،ثم بدأت في القرن التاسع عشر تتأزّم،في إشارة واضحة،وإن كانت مبكرة،إلى بداية الانهيار الذي استغرق ما يزيد على قرن من الزمان.

تتأزم أبنية الأنواع ، وتكفّ عن التطوّر،حينما تُدعم بتصورات نقدية مدرسية تستخلص منها قيما فنية مطلقة، ومعايير ثابتة، فيصبح الخروج عليها إثما، وتجديدها مروقا، والامتثال لها أمانة وفضيلة.تتخمّر داخل النوع نفسه مظاهر رفض له، وهنالك تنثر بذور التمرد والاحتجاج،قبل مدة طويلة من ظهورها علنا. وكل نوع تثبت خصائصه يتأزم بناؤه، لأنه يضمر في طياته نوعا جنينيّا يترقّب الظهور، وإذا ما تأزّمت الأنواع كلها لظروف تاريخية وثقافية ، كما هو الأمر بالنسبة للمرويات السردية العربية القديمة، في القرن التاسع عشر ،فإنه من وسط التأزم الكلي، يتبلور نوع يرث من جهة كثيرا من خصائص تلك المرويات، ويقوم من جهة ثانية بتكوين خصائصه. عمليات التحلّل البطيئة، وعمليات التشكّل الأكثر بطأ تُحدث ارتباكا في التصورات القائمة بخصوص الربط المباشر بين الأسباب والنتائج.

لم يفلح بحث يقصد ربطا مباشرا بين المؤثرات والنتائج في الوصول إلى تثبيت حقائق نهائية، إلا إذا اختزل الظاهرة الروائية إلى ظاهرة نصية محدودة ومنتسبة إلى مدونات معينة مغلقة وموثّقة، وأهملها بوصفها ظاهرة ثقافية تضمر أنساقا من

البحث في تاريخ الأنواع، الأمر يقتضي منهجية بحث تُدرِك الترابط الخفي بين النصوص من جهة، وبين النصوص ومرجعياتها من جهة أخرى، وأخيراً بينهما والسياقات الثقافية، بما في ذلك عملية التأويل والتلقّي التي تلعب دورا غاية في الأهمية في كل ذلك.

إنّ السرد قوامه الأساس حكاية، والفرق بين المرويات السردية الشفوية والسرود الكتابية فرق في البنية، والأساليب ، وأشكال التعبير، والعوالم المتخيلة التي تشكّل محتوى ذلك التعبير. وحينما يتأزّم نوع سردي تبحث الحكاية عن بنية وأسلوب وشكل مختلف،وعالمٍ افتراضي خاص. فالسرود الشفوية تمثّل ، في الغالب، فكرة اعتبارية تبلور تصوراً تخيليّا عن عالم مفترض ذي جوهر ثنائي التكوين، فيما السرود الكتابية تعنى بتمثيل عالم ذي مرجعيّات متنوعة، بما في ذلك تفاصيل المكان والزمان وملامح الشخصيات وأنظمة الحدث. السرود الشفوية تقتضي مهارات إصغائية لدى كل من الراوي والمتلقّي، فهما يتشاركان في طقس خاص من طقوس الإرسال والتلقّي يقوم على الكلام والحركة والإيماء، والتنويعات الصيغية في المخاطبة،والإنشاد، والتماهي مع العالم الخيالي، فذلك العالم الافتراضي يصاغ عبر تراسل لفظي وحركي، وغالبا ما تكون النزعة الأخلاقية هي البؤرة التي يتمركز حولها السرد، وتتضاءل أهمية السرود الشفوية ووظيفتها، حينما يتعرّض نسق الإرسال والتلقّي إلى التغيير، فتظهر السرود الكتابية التي تقتضي مهارات أخرى بصرية وذهنية.

يمثل السرد العربي في القرن التاسع عشر مرحلة التحوّل وليس القطيعة ، التحوّل عن النسق التقليدي، وبداية تأسيس نسق جديد.لقد جرى تحوّل بطيء وغير منظور أحيانا في وظيفة السرد، وفي أساليبه، وفي تركيب عناصره، ومكوناته. والحق ففي السرود يصعب الحديث عن قطيعة، فالتفكّك الداخلي للمرويات السردية القديمة، والتشكّل البطيء للأنواع الحديثة هو فعل متزامن ومتداخل وليس له نهاية محددة، ولا بداية واضحة، تكشف ذلك حالة تفكّك المقامات التي استغرقت زمنا طويلا ، بدأ

له في الرواية والقصة القصيرة. وينبغي علينا الآن أن نقترب إلى طبيعة الموروث السردي الذي تمخّضت عنه الأشكال الأولى للرواية العربية في القرن التاسع عشر، الأشكال التي تفاعلت فيما بينها لبلورة هذا النوع الجديد.

ذهب ريكور إلى أن «التراثية» هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية، ومن ثَمَّ تحديد هويتها، ولاشك في أن تشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين هما «المبتكر» و«الراسب»، وللثاني تعزى النماذج التي تشكل أنماط الحبكات الخاصة بالأنواع الأدبية. ولكن ينبغي عدم إغفال حقيقة أساسية، وهي أن تلك النماذج ليست ماهيات أدبية ثابتة، إنما هي تنبع من تاريخ مترسّب طُمس تكوينه من قبل، وإذا سمح ذلك الترسب بتحديد هوية أثر أدبي ما، فإن تلك الهوية لا تزول باستنفاد النماذج التي ترسبت قبله، وهنا تدخل أهمية الابتكار. فالنماذج نفسها إنما نبعت من ابتكار أسبق، تتغير القوانين الأدبية تحت ضغط الابتكار، لكنها تتغير ببطء، بل إنها تقاوم التغيير بسبب عملية الترسب، وهكذا يظل الابتكار القطب المضاد لقطب التراث، وهناك دائما متسع للابتكار إلى حد أن ما تمّ إنتاجه، هو دائما عمل فريد، فالقوانين التي تشكل نوعا من القواعد التي تتحكم بتأليف الأعمال الجديدة، تتجدد بدورها بحيث يصير ما قبلها نمطا باليا، فكل عمل هو إنتاج أصيل، وكينونة جديدة في عالم الخطاب، ولكن العكس لا يقل عن ذلك صدقا، إذ يظل الابتكار سلوكا تحكمه القواعد، لأن عمل الخيال لا يأتي من فراغ. فهو يرتبط، بطريقة أو بأخرى، بالنماذج التي يوفرها التراث، غير أن بوسعه الدخول في علاقة متغيرة مع هذه النماذج. ويظل نطاق الحلول واسعا بحق بين قطبي التكرار الذليل والانحراف المحسوب، مرورا بجميع درجات التشويه المنظّم، فالحكايات الشعبية والأساطير والمرويات التراثية تقف قريبة من قطب التكرار، ولكن ما أن نترك وراءنا هذه المرويات التقليدية حتى ينتصر الانحراف على القانون(٢).

هذا التصور غير منقطع عن تصور آيزر للرصيد الذي تنبثق منه النصوص ،

ضروب التمثيل السردي المرتبطة بسياق ثقافي خاص، فالأدب السردي كان يتعرض لتغيير وإعادة تشكيل في آن معا. وليس خافيا أن المرويات السردية القديمة قد استكملت شروطها النوعية قبل قرون، وأن الأزمة فيها قد نشطت، وصارت النصوص تتصادى فيما بينها،فتبعث مجددا، في نوع من التكرار الظاهر، الخصائص نفسها المهيمنة في النوع. وفي مثل هذه الحال يتجه التفكير الأدبي المباشر، والراغب في الحفاظ على المعايير ، أكثر ما يتجه، إلى إحياء خصائص الأدب الكلاسيكي، وبعث روحه في سياق ثقافي بدأ يشهد تحوّلات جديدة،حصل ذلك في الشعر عند الإحيائيين، وعند كتَّاب النثر الذين بذلوا جهودا استثنائية من أجل بعث تقاليد النثر القديم،وكما نجد عددا كبيرا من الشعراء طوال القرن التاسع عشر وشطرا من القرن العشرين ممن سعوا إلى التمسك الأعمى بتقاليد الشعر العربي الموروث في نوع من العناد الغامض الذي يفتقر إلى الحس التاريخي الذي ينزع إلى التغير والتحوّل، فإننا نجد أضعافهم ممن بذلوا جهدا لا ينكر في إحياء تقاليد النثر، وبخاصة تلك التقاليد الأسلوبية النثرية التي اعتمدتها المقامات والرسائل الديوانية. ولا يمكن تفسير ذلك إلا بتحول شروط الأنواع الشعرية والسردية إلى معايير نهائية، وعدم الوعي بوظيفتها، تلك الوظيفة التي بدأت تحول دون إضفاء قيمة خاصة على النص، فقيمته متأتية ليس من خصائصه الأسلوبية الفردية،ومن وظيفته التعبيرية والتمثيلية ، إنما من أنه يعيد إنتاج خصائص النوع الذي يتصل به، فيداعب متلقيا مستسلما ، تمرّس على ذائقة محددة الشروط،وتدرب على مهاراتها، ولا يريد تغييرها، كونه لايعي أهمية البدائل، ولا يعرفها،ويخاف منها، فالنص الأدبي، طبقا لهذا التصوّر، يكون نصا أدبيا ليس في التعبير عن نسق دلالي خاص به، إنما في امتثاله لشروط محددة. لم يمض أكثر من قرن، وإذا بتلك المعايير تتناثر، وتتحوّل التركة إلى ذكرى. إن الذائقة التقليدية، في إنتاج الأدب وتلقيه تتغير ببطء، وبذلك تشجع ضمنا إشهار التمرد. حصل ذلك في الشعر الحر ، وقصيدة النثر ، ووقع نظير

٢. العالم الافتراضي للسرد العربي القديم

يلاحظ أن العالم المتخيل الذي أنشأته المرويات السردية العربية القديمة، بما فيها السير الشعبية والحكايات الخرافية،والمقامات، عالم منقسم على نفسه بين الخير والشر. فأبطاله الرمزيون متعارضون في منظوماتهم القيمية والنفسية والاعتقادية، ويأخذ ذلك التعارض غالباً شكل صراع بين الأقطاب المتناقضة، فيحل التعارض بانتصار الخير على الشر ،ثم ينشأ مجدداً بظهورهما، فالعوالم التخيلية الافتراضية في تلك المرويات تتألف من تعاقب مستمر لنوازع متضادة يجسدها أخيار وأشرار، وبذلك فمضمونها يقوم على نوع من صراع القيم. ومن اليسير وصف تلك المضامين بأنها تجريدية، لها صلة بالتصورات الثقافية السائدة في عالم يرجع علة حركته إلى مفهومي الخير والشر، فهي حركة سكون دائرية لا تفضي إلى نوع من التقدم، فكلما انهزم شر، استجد آخر، وليس ثمة خير دائم. وعلى العموم يختزل العالم إلى صراع حول جملة من الثوابت الإيجابية والسلبية التي يتكرر ظهورها كموجهات لأفعال الشخصيات، وهي تتوزع لتمثيل تلك الثوابت، وما أن تستأثر قيمة ما بالأهمية إلا وتواجه بقيمة مضادة. والانتصار المؤقت لإحدى القيم، يعني انتهاء وحدة سردية، وذلك قبل أن تظهر وحدة أخرى؛ لمعالجة صراع انبثق من رحم الوحدة الأولى. فالحركة الدائرية لأبطال السير والخرافات وخصومهم محكومة بتناوب دائم، لا يوجد فيه منتصر أخير، ولا مهزوم نهائي، فما دام ثمة شر في العالم فينبغي أن يظل الأخيار في يقظة تامة؛ إذ سرعان ما يفاجئهم الأشرار.

وفي الوقت الذي يسعى الأخيار فيه إلى تحقيق عالم مستقر، يعمل الأشرار على زرع الفوضى فيه. وغالباً ما تكون الوضعية الأولية لعوالم السرد الشفوي القديم، وضعية ثبات واستقرار، وينطلق الصراع في اللحظة التي يعبث فيها الأشرار بتلك الوضعية، ويخسرون، ثم تبدأ الحركة مجدداً. فالثبات قرين الخير، والاضطراب

فرصيد النص الأدبي «لا يتكون فقط من معايير اجتماعية وثقافية ؛ فهو يضم عناصر أدب الماضي بكل تراثه مع تلك المعايير» ووظائف الرصيد أنه «يعيد صياغة العناصر الأدبية المألوفة بحيث تتحول إلى خلفية لعملية التواصل ، ويقدم إطارا عاما يمكن وضع رسالة النص أو معناه فيه» وعليه فإن « المعايير الاجتماعية والإيحاءات الأدبية التي تشكل العنصرين الأساسيين للرصيد الأدبي تستمد من نسقين مختلفين تمام الاختلاف، أولهما من أنساق الفكر التاريخية، والآخر من ردود الأفعال الأدبية القديمة تجاه المشكلات التاريخية» (٣). لكن التفسير الضيق والمباشر لمفهوم النص الأدبي ووظيفته يوحي بفكرة القطيعة بين الأنواع ورصيدها؛ لأنه لا يتلمّس الأبعاد غير المرئية في العلاقات، ولا يحفر في الموجهات الثقافية العامة التي ترسم للأنواع مساراتها الأسلوبية والبنائية والوظيفية. وإلى مثل ذلك أشار ريكور حينما قرر أنَّ وجهة النظر التأويلية للتجربة الأدبية تختلف عن رؤية التحليل البنيوي المستندة إلى اللسانيات لها. فهي تذهب إلى أن النص الأدبي وسيط بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان والعالم هي ما يصطلح عليها بالمرجعية، والوساطة بين الناس هي ما يعرف بالاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي الفهم الذاتي. والعمل الأدبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي. تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر، وهي تحاول أن تكشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية، وملامح للاتصالية ليست نفعية ، وملامح للتأملية ليست نرجسية، مادامت هذه الملامح وليدة العمل الأدبي. بعبارة أخرى تقف التأويلية عند نقطة تتقاطع فيها الصياغة الصورية(الداخلية) للعمل الأدبي، وإعادة التصوير(الخارجية) للحياة (٤).

يفضي بنا كل هذا إلى البحث في طبيعة الموروث السردي الذي شكّل رصيدا خصبا للرواية العربية في القرن التاسع عشر.

منشطر إلى عالمين، والشخصيات منقسمة إلى فئتين، وهنالك دائما تحديات قائمة، ما دامت المواجهة أبدية بين ما هو خير وما هو شر. على أنه، وحتى في الحكايات الخرافية، فخلف حكايات الحب والغرام والضياع والاغتراب والمجد تظهر المنظومات القيمية؛ لتحدد مسار الأفعال واتجاهاتها ودلالاتها.

يريد الأخيار إحلال الوحدة محل الانقسام، والوصول إلى تثبيت عالم مشبع بالفضيلة والإيمان، لكن الأشرار يسعون دائما إلى تقويض ذلك وإفساده. وكلما انتهت جولة من الغزوات والحروب والمنازعات، أعقبتها أخرى، في تناوب لا ينتهي، وتغلق تلك النصوص الطويلة و العالم يمور بالشر، فيما يقتطف الموت الأخيار واحداً بعد الآخر، دون أن يتطّهر العالم من دنسه بصورة نهائية،الخير ينتصر لكن نبع الشر لا ينضب.وهو أمر يلمس بدرجة ما في المقامات منذ الهمذاني، مرورا بالحريري، والسرقسطي، وابن الصيقل الجزري، وصولا إلى اليازجي، فالشخصية السلبية التي تتورط في الخداع،سرعان ما تُكشف بـ«التعرّف» فتنتهي خدعة، لكن سيل الخداع الجارف لاينتهي،فسرعان ما يظهر المخادع، في مكان آخر، متنكّرا في هيئة مختلفة، لينكشف مجددا، وتظل تتكرر الوحدات السردية، بصورة مقامات متماثلة في البنية السردية، بطريقة لا تختلف عن تكرار الوحدات السردية في السير الشعبية والحكايات الخرافية.

٣. تفكك المرويات السردية

تمثل المرويات السردية العربية أنموذجاً واضحاً للأنواع المتحولة في تشكّلها وتفكّكها؛ فشأنها شأن الآداب السردية الشفوية لا تعرف النقاء ولا الثبات النهائي،إلا من جهة تخيل أنها كذلك، وهي مهجّنة من عناصر متعدّدة امتزجت في سياقات أدبية، ثم حوّرت، وكُيّفت، ودُمجت فيها عناصر أخرى في عصور لاحقة. ومن اللازم

لصيق الشر. وهذا التنازع المتواصل بينهما، لا يمكن أن ينتهي، لأنه متصل بالرؤية الدينية - الثقافية للعالم، تلك الرؤية التي تختزل تناقضات العالم إلى ثنائية ضدية دائمة الحضور، وهي: الخير والشر. واستناداً إلى هذه الرؤية تتوزع المحاور الدلالية في السرد القديم؛ لتأخذ شكلها النهائي في صورة قطبين متنافرين.

يندرج أبطال السير الشعبية والحكايات الخرافية في فئة الأخيار، ويندرج خصومهم في فئة الأشرار، فالأميرة ذات الهمة، وسيف بن ذي يزن، وعنترة بن شداد، وأبو زيد الهلالي، والظاهر بيبرس، وعشرات غيرهم من أبطال الحكايات الخرافية في «ألف ليلة وليلة» و «مائة ليلة وليلة» و«الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة»، ينذرون أنفسهم لمقاتلة الأشرار الذين يفسدون العالم بضلالهم وشرورهم. فيغادرون بلادهم من أجل القضاء على الشر الذي يقع دائما في ممالك أخرى خارج دار الإسلام، وأحياناً يتسرّب إلى عالمهم حينما يقتحم الآخرون تلك الدار. ويفوزون إثر مصاعب جمة، لكن الشر سرعان ما يندلع في مكان آخر، يقوم به أشخاص غايتهم هزم الخير والقضاء عليه، فيستعينون لذلك بالسحرة والمشعوذين الذين برعوا في ميدان الكفر والضلال .

لأسباب تتصل بنشأة المرويات السردية، ورواياتها الشفوية في عالم ذي ثقافة عربية - إسلامية، ينتدب الأبطال أنفسهم للدفاع عن قيم متصلة بتلك الثقافة، فعالم الآخر وأبطاله يمثلون الشر، وهم يحيطون بعالم الخير من كل جانب، ويتوزعون إلى أحباش و روم وهنود، وينتمون إلى عقائد أخرى، ويختلفون عن الأخيار بثقافتهم وأعراقهم وعقائدهم. وهكذا يتوسع المجال الخاص بصراع الأضداد ليشمل العالم القديم بأجمعه، فثمة في القلب عالم خيّر مهدد بالخطر من شتى جوانبه، وفي السير الشعبية الضخمة ، على وجه الخصوص، وهي الأكثر تأثيرا في اللاوعي الجمعي،والتي صاغت المخيال الإسلامي ، صوغا رمزيا، وقامت بتمثيله لمدة طويلة، يندرج الصراع في سياق وجودي وعقائدي وثقافي وعرقي شامل، فالعالم

أسرة محمد علي؛ لأنها كانت تروى في مصر على زمان العائلة الخديوية. ويغلب أن سيرة الأميرة ذات الهمة قد تغيرت هي الأخرى، فالمقرّي يشير إليها على أنها «حديث البطّال»(٦). والبطّال هو إحدى الشخصيات الشطارية فيها، وليس الرئيسة المعقودة للأميرة ذات الهمة، ثم ابنها عبد الوهاب، الأمر الذي يرجّح أن الأجزاء الخاصة بـ«البطّال» كانت تروى منفصلة في القرن السابع عشر الميلادي، حيث كان يعيش المقري صاحب «نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب».

لعل أبرز ما تتصف به المرويات الخرافية والسيرية هو استقلال الوحدات الحكائية فيها، فالإطار العام لتلك المرويات، إنما هو خيط ناظم يجمع تلك الوحدات وينضدها واحدة بعد الأخرى، وفيما يبدو أن ترتيب الوحدات الحكائية يوافق المسار العام لسيرة البطل، إلا أن كل وحدة لها مكوناتها وموضوعها، وباستثناء كونها تندرج في ذلك الخيط، فإن لها شبه استقلال عمّا قبلها وعمّا بعدها، ولعل ذلك يظهر بصورة أكثر وضوحا في «ألف ليلة وليلة» فلا ترابط بين الوحدات الحكائية إلا من ناحية كونها خرزات يربطها نسق التراسل بين شهرزاد وشهريار. وإذا تركنا جانباً المرويات الشفوية، والتفتنا إلى نصوص كتابية مثل المقامات، نجد أنها الأخرى قد تضمنت عناصر شذت عن النسيج الداخلي شبه المتجانس للنوع، كما رسخ في مقامات الهمذاني والحريري، وظلت تلك العناصر تتفاعل فيما بينها، في ازدياد مطّرد، أدّى في نهاية المطاف إلى تفكّك النوع وتحلله .

والأمر الذي يمكن أن ننتهي إليه، هو أن المرويات السردية العربية القديمة - باستثناء المقامات التي التزمت البنية التقليدية -كانت في رحلة تحول نوعي مستمر، وأنها لم تعرف الاستقرار النهائي، بالمعنى الكامل الذي يمكن التأكيد فيه على أنها أنواع ثابتة لها خصائص نهائية، فنحن نكاد لا نعرف البذور الأولى لها، ولا الإضافات التي لحقت بها، ولا الأجزاء التي حذفت منها، وتلك المشكلة لن تحلّ إلا استنادا إلى دراسة تقارن بين النسخ ، وتكشف عن مسار التحولات السردية فيها،

التأكيد على أنه كلما جرى فحص لبنية المرويات السردية العربية القديمة، وفي مقدمتها الحكايات الخرافية والسير الشعبية، فإننا نجد أنها شبكة تجميعية معقدة من الوحدات السردية ذات الجذور المختلفة، وأنها بدورها تتناسل وتتكاثر، وتتبادل المكونات فيما بينها، ويقترض نوع من نوع، فكثير من الوحدات السردية اندرجت في سياق السير والخرافات على حد سواء، وذابت في السياقات النوعية وأصبحت جزءاً من النسيج العام فيها. فسيرة «سيف بن ذي يزن» أدرجت فيها كثير من قصص العجائب وقصص الجن وقصص الحيوان والأخبار التاريخية، و «ألف ليلة وليلة» ضمت في إطارها الخرافي عناصر هي مزيج من السير الشعبية، وحكايات الحب، والقصص الديني، والأسفار، والأخبار، والإسرائيليات، وقصص الحيوان والجن. وقد تكامل تشكيل تلك المرويات طوال عدة قرون من الرواية الشفوية التي تحذف وتضيف بتأثير من حاجات التلقي.

إن البنية الثقافية، بقيمها الدينية والاجتماعية قد تحول دون رواية وحدة سردية، تنافى النسق السائد من القيم، كما أنها قد تضيف وحدات جديدة تفرضها تلك البنية ذاتها ،وتحتاج إليها، وتبالغ فيها كالوحدات العجائبية والشبقية في «ألف ليلة وليلة». وهذا يفسر اختلاف المرويات حسب الأماكن التي تروى فيها، وحسب الأزمنة والمدونات التي عثر عليها لكثير من تلك المرويات، وهي تختلف اختلافا كبيرا فيما بينها، ومثال ذلك «ألف ليلة وليلة» فرواياتها متعددة، وحكاياتها مختلفة. بل إن الحكاية الإطارية الأساسية: حكاية شهريار وشهرزاد تعرضت في كثير من النسخ لاختلاف واضح. تكشف ذلك الكيفية التي تشكّل فيها هذا الكتاب من مناهل عدة،والكيفية التي تشكّلت بها السير الشعبية [٥].

يلزم التأكيد على أن تلك المرويات كانت دائما عرضة للتفكك والاستبدال والإضافة، فالسيرة الهلالية تفكَّكَ كثير من وحداتها الكبرى، وبدأت تروى بوصفها وحدات سردية مستقلة، وسيرة الظاهر بيبرس أضيف إليها ملحق مطول في تمجيد

خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهو الوقت نفسه الذي كانت تنشر فيه المجلات و الصحف والروايات المؤلفة أو المقتبسة أو المعرّبة ، والتي كان اهتمامها ينصرف إلى المغامرة والترحال والمفاجأة والنهايات السعيدة، على غرار تلك الوحدات المجتزأة من سياق المرويات السردية، وفي محاكاة لاتخفى لعوالمها، وأبنيتها، وأساليبها.

كان التماثل كبيراً بين تلك الأجزاء المطبوعة من السير والخرافات وكثير من حوادث الروايات وشخصياتها التي تكتب على غرارها، أو تقتبس وتحور أحداثها بما يوافق ذائقة التلقّي الشائعة آنذاك ، الذائقة التي تمرّست في تقبّل المرويات السردية من قبل، وحتى فيما يختار من روايات الفرسان والمغامرات والمطاردات التي تقع أحداثها على خلفيات تاريخية، وكثير من تلك الروايات تُغيَّر أسماؤها وتنشر بلا ذكر للمؤلف الأصلي، وأحيانا تحوّر اسماء الشخصيات والأحداث، ويشار إلى اسم الكاتب العربي أحيانا، واهمال اسم المؤلف الحقيقي، وإغفال أسماء الرواة في الآداب السردية الشفوية معروف، وبالإجمال فقد تداخلت المرويات القديمة بالمؤلفة والمقتبسة والمعرّبة على غرارها ،ومن الواضح أنها كانت رائجة، فقد تخصصت في نشرها مجلات كثيرة اختصت بها دون غيرها، وشاعت، وكثر طبعها ونشرها وتأليفها ، وبدأت تلك المرويات تتفكك وتتحلل، وكأنها حكايات قائمة بذاتها، وقد انفصلت عن السياقات الناظمة لها. وصار المتلقون يتابعونها كحكايات قائمة بذاتها، إذ غالباً ما يتعذر، لكثير من الأسباب تتبّع السلسلة الطويلة التي قد يستغرق أمر طباعتها سنوات عدة. وكانت تنشر بوصفها حكايات للتسلية ؛لأنها تقوم أساسا على المغامرة . وقد لاحظ الطهطاوي ذلك منذ عام ١٨٦٧م، في مقدمته لتعريب رواية «فنيلون» التي سماها «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» واعتبرها حكايات بُتراً ومتقطعة(٧)، وهي ذاتها «كتب الأكاذيب الصرفة»،التي أشار إليها محمد عبده في عام ١٨٨١م، وأورد أنه «يذكر فيها تاريخ أقوام على غير الواقع، وتارة تكون بعبارة

وهو أمر صار في عداد الصعاب الحقيقية بالنسبة للحكايات الخرافية والسير الشعبية بسبب عدم توافر المتون المدونة لها، ناهيك من أن الآداب الشعبية والخرافية تنهض في تعارض واضح مع فكرة التدوين الكتابي، الذي يحول دون انفتاحها تأثرا وتأثيرا في المرجعيات التي تقوم بتمثيلها،فكل محاولة لتقييدها كتابيا ستفضي إلى وقف تطورها السردي والدلالي،وما وصل إلينا هو المدونات المتأخرة جداً التي كانت متداولة في القرن التاسع عشر.

بين أيدينا الطبعات الشعبية التي اعتمدت على تلك المدونات، وهي التي جعل الرواة منها مجرد دليل لمتابعة الخط العام للأحداث. وكل الدارسين الذين اهتموا بموضوع رواية تلك المتون، خلصوا إلى أن المادة المروية كانت تتجدّد، إضافة وحذفاً، مع كل راوٍ، ومع كل رواية،وفي كل بلد؛فالروايات العراقية والشامية والمصرية والمغربية للسير الشعبية العربية الكبرى فيها اختلاف كبير فيما بينها،وروايات «ألف ليلة وليلة» تختلف باختلاف البلاد والرواة، ولهذا فإن بعض الوحدات الصغيرة كانت تتضخم، حسب السياق الذي تروى فيه، لتصبح وحدة كبيرة وشبه مستقلة، وهذا الأمر يفسر ضخامة تلك المرويات والزمن الطويل الذي تستغرقه روايتها، وقد تتراوح بين عدة أشهر، وتصل أحياناً إلى سنة كاملة، كما هو الأمر بالنسبة لسيرة «الأميرة ذات الهمّة».

لم تطبع تلك المرويات كاملة أول الأمر، إنما كانت تطبع أجزاء متتالية، يكاد كل جزء يعنى بوحدة حكائية تمثل مغامرة كاملة يقوم بها البطل. فسيرة الأميرة ذات الهمة طبعت في سبعين جزءاً، وسيرة عنترة في خمسة وخمسين، وسيرة الظاهر بيبرس في خمسين، وسيرة سيف بن ذي يزن في سبعة عشر جزءاً. وهو أمر شمل السير الأقل شهرة وأهمية، حصل ذلك، قبل أن تُجمع في مجلدات كاملة ،فيما بعد، وحتى السيرة الهلالية، طبعت منفصلة الأجزاء حسب المراحل الثلاث التي تكوّن الخط العام لمسيرة الهلاليين في التاريخ. وجدير بالذكر أن كل هذا تم في معظمه،

عليها، وبذلك عمّقت الأبعاد الدلالية لأساليبها. وصُبغت تلك الأساليب بالخصوصيات البيئية المحلية المتنوّعة حيثما أنشدت وجرى تداولها، فتقبّلت اللهجات المحكية، وكل هذا يؤكد أن أساليب المرويات الشفوية كانت دائمة التطور؛ لأنها كانت مفتوحة على المكونات التعبيرية مهما كانت مصادرها، وقد ساعد على ذلك التداول الشفوي لها؛ إنتاجاً وإنشاداً وتلقياً. فجاءت صياغاتها خليطاً من الإطناب والمخاطبة والحوار والمباشرة، فتضمنت مزيجاً متفاعلاً يشع بالدفء والإيحاء والعفوية والسلاسة، مع الأخذ في الحسبان التكرار والإسهاب وعدم الترابط الشائع في الصيغ الشفوية. وبسبب كل ذلك ظهر توافق واضح بين المتكلم ووعيه الثقافي، فالرواة المتصلون بالأوساط التي تتلقّى تلك المرويات، وهم الذين ركّبوا هياكل تلك المرويات، ونقّحوا صياغاتها الأسلوبية عبر الزمن حذفاً وتبديلاً وإضافة، وتشبعوا بعوالمها، وامتداداتها في الواقع الذي يعيشون فيه، كانوا يستقون لغتهم من الأوساط التي تتفاعل معها، ولذلك لا نجد بوناً واضحاً بين الشخصية وكلامها، فهما كل مندمج في سياق ثقافي واحد .

ولم يتردد الرواة في تكييف اللغات واللهجات والألفاظ والأشعار والحكم، والتهجين فيما بينها وصولاً إلى أسلوب خاص بمروياتهم. والرواية كنوع أدبي لم تكن بعيدة عن هذا النسيج المتنوع من العناصر ، فهي كما يذهب باختين: ظاهرة متعددة من ناحية الأسلوب واللسان والصوت، وتتضمن وحدات أسلوبية غير متجانسة.. كالسرد المباشر، وإعادة تكييف المرويات السردية الشفوية والمكتوبة، وتتضمّن كتابات أخرى متنوعة أخلاقية، وفلسفية، واستطرادات ، وأوصاف إثنوغرافية، وأخيرا خطابات الشخوص الروائية نفسها، وهذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج عند دخولها إلى الرواية؛ لتكوّن نسقا أدبيا منسجما، ولتخضع لوحدة أسلوبية عليا تتحكم في الكل ... فالأصالة الأسلوبية للجنس الروائي تكمن في تجميع الوحدات المذكورة داخل الوحدة العليا الكلية، ولذلك فأسلوب الرواية هو تجميع ، ولغة الرواية

سخيفة مخلة بقوانين اللغة، ومن هذا القبيل كتب أبو زيد، وعنتر عبس، وإبراهيم بن حسن، والظاهر بيبرس . والمشتغلون بهذا القسم أكثر من الكثير ، وقد طبعت كتبه عندنا مئات المرات، ونفق سوقها، ولم يكن بين الطبعة والثانية إلا زمن قليل» (٨).

تداخلت المرويات السردية الموروثة، بالمؤلفة، والمعربة التي امتثلت في عناصرها الأساسية للشكل الشفوي وبنيته وعالمه الافتراضي، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وكانت تلك المرويات الموروثة رصيدا قويا لايجهز النصوص الجديدة بالأساليب والأبنية فقط، إنما يزودها بالعوالم المتخيلة،وظل هذا الترابط بينهما قويا إلى العقود الأولى من القرن العشرين.

٤. تفكك الأساليب الموروثة

رسخت المرويات السردية الشفوية والكتابية القديمة ضربين متمايزين من أساليب التعبير اللغوي، يتصل كل منهما بطبيعة الأدب الخاص به. فالمرويات الشفوية طورت الأساليب اللغوية المتصلة مباشرة بالبنية الذهنية والذوقية للعامة، ومعلوم أن «العامة» في الثقافة العربية لها موقع مهمّش على مستوى الفعل والتاريخ والوعي والهوية، وقد تجاوزت تلك الأساليب عقبات التفاصح المغالى فيه الذي شاع في الكتابة النثرية الفصحى، ودمجت أساليب تلك المرويات عناصر متعددة من اللهجات والصيغ الجاهزة، والأشعار الدارجة، والمقاطع الوصفية المنتزعة من سياقات كتب أيام العرب، وكتب الأخبار، وانطباعات الرحالة، فضلاً عن مزيج متنوع تتصل موارده بلغات الشطار والعيارين والبخلاء والمتطفلين والمكدّين؛ وبذلك تشكّلت تلك الأساليب؛ لتعبر عن المواقف الانفعالية والشاجية من جانب؛ ولتعبر عن التطلعات السرية والمختزلة للعامة تجاه العالم الذي تعيش فيه من جانب آخر. وقد أضفت السياقات الثقافية التي يترتب فيها تلقي تلك المرويات قيما اعتبارية خاصة

الكفاءة في نظم الصيغ البلاغية البديعية ورصفها، دون الاهتمام الحقيقي بالمظهر الإبلاغي للخطاب، إذ لم تعد غاية البلاغة هي الإبلاغ بأفضل الطرق وأيسرها وأوجزها، كما كان الأمر من قبل، إنما أصبحت البلاغة هي البراعة في التكلف والتصنُّع . وهذا يكشف الأزمة الداخلية للأساليب المتفاصحة التي كانت مجرد معايير أسلوبية، تحاول تجريبها بناء على قواعد مدرسية، دون أن تتفاعل مع المرجعيات الثقافية والاجتماعية التي لا تعرف الثبات، إنما هي في تحول دائم . وبدل أن يصار إلى حل هذه المشكلة، فقد جرى اعتبار الأساليب المتفاصحة هي المعيار الوحيد السليم للتعبير الدلالي الذي ينبغي أن يحتذى. وظل الأمر يتفاعل بكل تعقيداته إلى مطلع القرن العشرين.

لقد انتهى النثر العربي في القرن التاسع عشر إلى إفراز نمطين أسلوبين من التعبير اللغوي، لكل منهما خصائصه وسماته ودرجة تمثيله للمرجعيات الثقافية، ويمكن الاصطلاح على أسلوب المرويات السردية الشفوية بـ «نموذج التعبير اللغوي المفتوح» فيما يمكن الاصطلاح على التأليف النثري الكتابي بـ«نموذج التعبير اللغوي المغلق»؛ ذلك لأن الأول، بفعل آلياته الداخلية الشفوية، ووظائفه التواصلية، ظل متفاعلاً مع المرجعيات، ولصيقا بها، بما يجعله يتقبل كل التطورات الحاصلة والممكنة فيها، أما الثاني فقد جرد معياراً ثابتاً ومتعالياً ومنفصلاً عن كل مقتضيات التعبير التي لا تعرف الاستقرار والثبات، ولهذا فقد كان يقترض خصائصه من التعقيدات المدرسية المتصنِّعة للتعبير التي استفحلت في العصور المتأخرة، وقطع الصلة المباشرة بالعالم الحي، وأعاد تنميط صياغاته ضمن أفق محكم ومغلق من القيود فيما يتصل بالإيقاع المسجوع الخاص بالوحدات التركيبية للتعبير، والجفاف والتمحّل والحذلقة الخاص بالمعنى.

ومن المفيد القول إن كلا النموذجين قد استخدما خلال القرن التاسع عشر، ولكن ذلك الاستخدام أفضى إلى نتيجتين مختلفتين، فلغة الصحافة التي تعاظم تأثيرها

هي نسق من اللغات[٩].

أما المؤلفات الكتابية، فسرعان ما غزاها التكلّف والصنعة والمبالغة، وبسبب شيوع الأساليب المتصنَّعة في الكتابة النثرية في الدواوين والمجالس والمناظرات والمجالات التعليمية الخاصة بتلقين علوم البلاغة وغريب اللغة، فإن السرود الكتابية، ومثالها المقامات، قد امتثلت تماما للتكلف والمغالاة في التعبير الفصيح، وتدرج الأمر فيها، تبعاً لتدرج التفاصح، فأسلوب بديع الزمان غير أسلوب الحريري، وأسلوب الأخير غير أسلوب ابن الصيقل الجزري، وأسلوب الجزري ليس مطابقا لأسلوب اليازجي؛ فثمة استغراق متواصل في التكلف وتعمد الغموض والمغالاة في التصنُّع، وبذلك أجهز على البداهة الأسلوبية، وحل محلها الانتقاء المحايد للألفاظ الغريبة والغامضة والمهجورة، للتدليل على جدارة المؤلف، أكثر من الاهتمام بالأبعاد الرمزية والإيحائية التي تحتاج إليها النصوص السردية. وظهر بون شاسع يفصل المتكلم عن كلامه، كما أن التأليف أصبح ميداناً لتجريب القدرات اللغوية لممارسي الكتابة، وقبل ذلك الامتثال لمعايير التصنُّع كما استقرّت في القرون المتأخرة في كتب البلاغة.

وعلى العموم لم يعد الأسلوب وسيلة للتواصل المباشر بين النص والمتلقي، في السرود الكتابية، كما كان الأمر في المرويات الشفوية، بل أصبح الأمر مجالا لاختبار الكفاءة التأليفية في رصف صيغ الترادف والتضاد والجناس والطباق والتورية والاستعارة، والتمحّل في استثمار المعجم اللغوي بما يحتويه من غريب ومهمل وحوشي وملتبس ومتروك وغامض، وكل ذلك يحول دون إشاعة التراسل الحار والمباشر بين النصوص وألفاظها من جهة، والنصوص ومتلقيها من جهة ثانية. وجرى تثبيت معايير أسلوبية تجريدية ومتعالية، يصار القياس فيها بموجب دلالة اللفظة المفردة وليس السياق اللغوي الشفاف المعبر عن الحال الموصوفة الذي ينبغي للمفردة أن تندرج فيه، وتمتثل لحاجاته التعبيرية، بهدف إنتاج دلالة نصية وليس دلالة معجمية . وهذا قد يفسر جانباً استبداد المفهوم الشائع للبلاغة في العصور المتأخرة بوصفه

وكل ما في نيتهم أن يخطّوه من بعد، واستغنيت عن الأقلام والأوراق والمحابر وأدوات الكتابة كلها، ومنها المنشئون والمحبرون»[١٠].

ومضى العقاد يصف، رغبة بعض الكتاب في إحياء تقاليد الكتابة النثرية، ممثلة بالمقامات، ويكشف عن تململ رواد التجديد من ذلك «كان الاحتفال بالكتابة علامة الغيرة على اللغة والقدرة على مجاراة الأقدمين فيها، وكانت المقامة بأسجاعها ومحسناتها مثلا للكلام المحتفل به، ودليلا على العناية بإحياء القديم، في الوقت الذي كان إحياء القديم فيه هدف النهضة وغاية القدرة التي تؤهل صاحب القلم لحمل أمانة الكتابة في العصر الحديث ، فشاع أسلوب المقامة في مقالات الصحف، وفي مراسيم الحكومة، وفي كتب التاريخ، والجغرافيا، وفي نقل الكلام المترجم، وشرح الكلام المنقول. ولا جرم كان من التجديد أن يتنبه رواد التجديد لخطأ هذا الرأي ، وان يختاروا الأسلوب المرسل لموضوعات الكتابة المرسلة التي تطلب للفائدة وتحقيق العلم والفهم ، ولا تحتاج من تجميل البلاغة إلى مقصد غير مقصد الإبانة والإقناع وصحة اللغة، وما تنطوي عليه من صدق التعبير وسلامة لفظه ومعناه»[١١].

وكما هو واضح فإن الامتثال للمعايير النثرية كان بحد ذاته يشكل موقفا أخلاقيا، فليس يمكن بسهوله التخلّي عن معايير ارتفعت في وعي الكتّاب إلى قواعد نهائية لكل تعبير نثري. فمثال ناصيف اليازجي في «مجمع البحرين» على سبيل المثال، هو مقامات الحريري، ولأنه كذلك يصفه لويس شيخو بأنه «عمدة البلغاء في وقته»[١٢]. وشيوع روح المحاكاة في الكتاب للأساليب المتكلّفة دفع مارون عبود إلى القول بأن اليازجي«يستوحي الكتب القديمة، ولا يستلهم غيرها.. وكأنه ذات مجرّدة عن المكان والزمان»[١٣] ولم يكن ذلك بخافٍ عن جورجي زيدان الذي أكّد أنه أودع مقاماته من « فنون الإنشاء وصناعات البديع، ومن غريب اللغة ألفاظها المنتقاة، وأمثال العرب والآيات الشريفة، ما دلّ على طول باعه وغزارة محفوظه، وذلك فضلا عما أودعها من المسائل العلمية في كل فن، وما ضمن شرحها من تواريخ العرب وأنسابهم

بالتدرج منذ منتصف القرن التاسع عشر، ارتقت بالنموذج الأول وطورته لأغراضها، وهذبته وكيّفته لكل مقتضيات التعبير اليومي، ونظراً إلى أنه كان مفتوحا على المتغيرات، فقد تقبل استعمال الصحافة له، بما في ذلك تنقيح صياغاته المسهبة، والتخلص من الأشعار المقحمة فيه، ولم تكن ثمة مسافة قاطعة بين لغة الصحافة والمرويات السردية، وأمكن مع الزمن، تذليل الصعاب التي من المنتظر أن تظهر في تحول كبير مثل هذا؛ فالصحافة وأساليبها اللغوية كانت شيئاً جديداً آنذاك.فمُهّد الأمر للرواية بأن تأخذ به في أول أمرها، ثم كيّفته لأغراضها التعبيرية في الوصف والتخيل، فصار وسيلتها التعبيرية . وسرعان ما تبنت المعرّبات الأدبية المزيج الجديد وأشاعته، أما النموذج المغلق فقد استعمل في مجال آخر إذ تعمد بعض «الكُتّاب» المضي في استخدامه، دون الانتباه للأزمة الداخلية التي كان يعانيها، وأهمها الانغلاق على نموذج تعبيري تجاوزه الزمن، والتجريد والترفع عن المتغيرات الحيوية في المرجعيات الثقافية، وكانت النتيجة محاكاة لأساليب القدماء في هذا المجال.

وصف العقاد الأساليب الكتابية النثرية المتكلّفة الشائعة في القرن التاسع عشر، فقال:« إن الكتابة كانت «قوالب جامدة محفوظة تنتقل في كل رسالة، ويزج بها في كل مقام، وتُعرف قبل أن يمس الكاتب قلمه ويليق دواته. وكانت للمعاني القليلة المحدودة صيغ وقوالب لا يعتورها التصرّف والتبديل إلا عند الضيق الذي لامحيص عنه، والإفلاس الذي لا حيلة فيه. وكانت أغراض الكتابة كخطب المنابر تعاد سنة بعد سنة بنصّها ولهجة إلقائها، ووحدة موضوعاتها، كأنها تعاد من حاكية لا تفقه ما تقول على آلات حاكية مثلها لا تفقه ما تسمع! وانحسرت الذخيرة اللفظية- التي تتناول منها الأقلام- في أسجاع مبتذلة وأمثال مرددة وشواهد مطروقة، وآيات من القرآن تقتبس في غير معارضها، ويحذر المقتبسون أن يغيروا مواضع نقلها، وترتيب الجمل التي تسبقها وتلحق بها كحذرهم من تغيير حروفها وكلماتها. فإذا جمعت هذه الذخيرة المحفوظة بين دفتي كتاب فقد جمعت عندك كل ما خطه المنشئون من قبل

للجهود العظيمة في التراث النثري القديم، وبخاصة أن سؤال المغايرة لم يكن مطروحا بوضوح، فالمحاكاة هي النموذج الأمثل للإبداع في كل تصور إحيائي، ولكن تلك القيمة سرعان ما انهارت حينما اكتسب الأسلوب المرسل الطلق في الكتابة موقعه في الرواية والصحافة، وجرت عملية واسعة لإعادة تقويم جهود اليازجي ليس في ضوء المؤثرات التي تأثر بها، ونهل منها ، وحاكاها، إنما في ضوء المعايير الجديدة التي غزت الكتابة بكل أنواعها. فهمت محاولة اليازجي بأنها أشبه بعملية إحياء لأسلوب محتضر،قدمت حلا مؤقتا، لكنه غير مسعف، لذلك الأسلوب من الانهيار بعد مدة وجيزة.

على أن الأمر لم يقتصر على اليازجي ؛ فقد حذا حذو الحريري والسرقسطي وابن الصيقل الجزري وكُتَّاب النثر الديواني عددٌ من كُتّاب المقامات والنثر خلال القرن التاسع عشر منهم: البربير ،والمنيّر، ونيقولا الترك ،والآلوسي، والأحدب ، وإبراهيم اليازجي، وعبد الله فكري، وغيرهم كثير، ويحسن أن نتريث قليلا عند الأخير منهم ، فله مقامات يحاكي بها القدماء؛ وكتابته النثرية ظلت مهيمنة إلى أواخر القرن التاسع عشر، فقد أورد علي مبارك في كتابه « نخبة الفكر في تدبير نيل مصر» قول الشدياق عنه: «ممن برع في هذا العصر، وحق له به الفخر، في الإنشاءات الديوانية، وهي عندي أوعر مسلكا من المقامات الحريرية، الأديب الأريب الفاضل العبقري عبدالله بك فكري المصري، فلو أدركه صاحب المثل السائر (=ابن الأثير) لقال: كم ترك الأول للآخر؟».[١٩] وصفه حسين المرصفي في «الوسيلة الأدبية» بشيء مماثل كما ينقل عنه علي مبارك، قال : هو«الأمير الجليل، صاحب الوقت الذي لو تقدم به الزمان لكان له بديعان، ولم ينفرد بهذا اللقب علامة همذان، عبدالله بك فكري»[٢٠] .وليس ذلك بكثير على (علي مبارك) فقد كان فكري هو الذي راجع كتابه « علم الدين» من ناحية الصياغة اللغوية. كما وصف بأنه كان «محبّرا طويل الباع في الإنشاء متفننا في ضروب الكلام ، راسخ القدم في علوم البلاغة ذلق

ووقائعهم»[١٤].

كان الشعور الخاص ببعث الأساليب النثرية للقدماء قد بدأ يتفاقم، وهو شعور يعبّر عن حس لغوي مجرد عن فهم البعد التعبيري والتمثيلي للأدب، الذي اتخذ صيغته النهائية عند اليازجي باعتباره حاملا لمعرفة لغوية وبلاغية وليس تشكيلا لسانيا تمثيليا، ولهذا، كما يقول هاملتون جيب، أوقف اليازجي «حياته على بعث اللغة العربية، والعودة بها إلى سابق مجدها، وتخليصها مما علق بها من شوائب التجديد في الأسلوب والمعنى، وهو أعظم عالم عربي في عصره دون نزاع.. غير أن عمله هذا كان اعتباطيا، إذ قام على التنكّر لكل ماله علاقة بروح العصر»[١٥]لقد كان «شيخا من شيوخ الأدب العربي تأخر به الزمن»[١٦]. وليس غريبا أن توصف مقاماته بأنها غير صادرة عن أية حقيقة، وإنما إنشاء وتقليد لا غير، ولا جدة فيها ولا صدق، بل هي «تمارين في الفصاحة والبلاغة استوحاها من ناثري العهد المدرسي» [١٧]. فجاء ت باردة باهتة اللون لا ابتكار فيها.

لم تكن هذه الأحكام خاطئة بحق اليازجي، فهو نفسه رسم في مقدمة «مجمع البحرين» الهدف الامتثالي لكتابه. اقترن الهدف بأمرين متوازيين أراد اليازجي تحقيقهما: الوظيفة اللغوية بتقليد أساليب القدماء ، فقد أكد أنه قد تحرّى في كتابه ما استطاع من «الفوائد والقواعد، والغوا رب والشوارد، والأمثال والحكم والقصص التي يجري بها القلم ، ويسعى إليها القدم، إلى غير ذلك من نوادر التراكيب، ومحاسن الأساليب، والأسماء التي لا يعثر عليها إلاّ بعد جهد التنقير والتنقيب» ثم المحاكاة السردية لرواد المقامات؛ إذ يعترف بأنه جاء متطفلا على « مقام أهل الأدب من أئمة العرب، بتلفيق أحاديث تقتصر على شبه مقاماتهم من اللقب» وذلك إنما هو حسب قوله: « ضرب من الفضول، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول»[١٨] . وفي الأمرين كان محاكيا من الدرجة الأولى، ومع أن مقاماته استأثرت بأهمية بالغة في عصرها؛ لأنها كانت بيانا لإحياء التقاليد الكلاسيكية للكتابة العربية، وامتدادا

القديم : الشعر والنثر، الأنواع الشعرية والسردية، البلاغة، الأمثال، والشخصيات المثلية .. منذ صدور المقامات حظيت بمرتبة رفيعة، المرتبة العليا، فتفوقت بذلك على جميع الكتب الأخرى.كان هذا الكتاب بالنسبة للجميع، مجموع الأدب، وحصيلة كل الكتب السابقة. ولم يكن تعظيمه، خارج اللغة العربية، بأقل تألقاً: ترجم، واحتفي به في السريانية، والفارسية، والعبرية، والحال أنه حين يبلغ كتاب مثل هذه الدرجة من الامتياز، فإن جهد الإبداع ينكبح: من العبث، بعد المقامات، الكتابة والاستمرار في الكتابة. إن الفشل الذريع لكل أولئك، وما أكثرهم، الذين قلدوا الحريري هو من هذه الناحية ذو دلالة. والمؤلف نفسه لم يكتب شيئا بعد رائعته، إن لم يكن مؤلَّفين متواضعين في النحو. بعد أن كتب الكتاب، لم يبق سوى الاكتفاء بالشرح أو الصمت. وهكذا كانت المقامات خاتمة إبداع الآداب العربية (٢٥).

يلزمنا أن نمضي مع كيليطو الذي رسم لنا مسار انهيار أسلوب المقامة، وما يفضي إليه ذلك من تمزق وحيرة، فيقول: اليوم مات الحريري..لم يعد العرب يتعرفون على أنفسهم في الصورة التي تعكسها عنهم المقامات. بل قد يحصل لهم أن يتساءلوا كيف استطاع مثل هذا المؤلف، في الماضي، أن يثير كل هذا الإعجاب. ويعتقدون أنهم قد فسروا كل شيء حين يحيلون على انحطاط قد يكون أصاب الآداب العربية، ويكون الحريري أحد المسئولين الرئيسيين عنه . إن المؤلف الذي أبهج القراء طوال ثمانية قرون، لم يعد ينظر إليه إلا كمشعوذ متغضن، وساحر رهيب، وإليه ينسب «الجنون» الذي استبد بالذوق الأدبي الكلاسيكي. هذا الانقلاب في الموقف إزاء الحريري بدأ انطلاقاً من اللحظة التي اكتشف فيها العرب الأدب الأوربي. قياساً إلى هذا الأدب، فإن المقامات وعدداً كبيراً من النصوص القديمة يحكم عليها بالتصنع، والتفخيم، والطنين، وباختصار فهي غير قابلة للقراءة. عدم الأمانة هذه للتراث الكلاسيكي تسبب إحساساً بالخطأ و انزعاجاً عميقاً. فمن جهة لا يقبل العرب صورتهم الماضية التي يقدمها لهم الحريري (بوصفها صورة رمزية لكتابة بالية)، لكنهم، من جهة

اللسان»[٢١] وهو الذي « لعب دورا كبيرا في إعادة الكتابة الديوانية إلى العهد الجديد من عهود الصنعة البديعية و«حافظ على الأداء البديعي في رسائله وكتاباته»[٢٢].

كان اليازجي وفكري معارضين للقدماء بالمعنى الأدبي لمفهوم المعارضة، أي مطابقتهم بالموضوع والشكل والقصد والأسلوب.هذا النمط من الرغبة في الكتابة ينشأ حينما تتصلّب معايير التعبير الأدبي، إلى درجة تصبح فيها سدّا يحول دون التفكير في الخروج عليها، إنما تصبح غاية الكتابة هي في محاكاة نماذجها العليا، وكانت مقامات الحريري قد تعالت في الوعي الكتابي النثري؛ لتصبح الدستور الأسمى لكل كتابة نثرية عربية في القرون الوسطى.

أشار عبد الفتاح كيليطو في الفقرة الأخيرة من كتابه «المقامات» إلى التحول الذي ظهر في مفهوم الأدب في العصر الحديث، وذلك حينما وجد الأدب العربي نفسه أمام مفترق طرق، خلال القرن التاسع عشر، إذ بدأ ت تتبلور فكرة قبول الأدب بمعناه الحديث. ولأن الإنسان لا يصفي حساباته مع الماضي بالإشاحة عنه، فسيكون مفيدا الانكباب على هذا التحول والقيام بجرد لما كسبته الثقافة العربية (أو خسرته) في هذا التحول [٢٣]. وفي كتابه «لسان آدم»، حاول من خلال الوقوف على نموذج مقامات الحريري، أن يقدم وصفا لجانب من ذلك التحول، وبوضوح أشار إلى أن الحريري، الكاتب الأعظم انتشاراً بين القراء ما بين القرن الثاني عشر، والقرن التاسع عشر، صار اليوم منسياً للغاية. لقد تعرضت الأنساق الأدبية لتحول عميق في العالم العربي نتيجة للتأثير الذي مارسه الأدب الأوربي، فصار الحريري رمزاً لكتابة لا يجب إعادة إنتاجها. نكتب اليوم ضد الحريري [٢٤] . ولما كان كيليطو يتحدث عن «أنساق»، فمن الواضح أن الحريري قد طور نسقاً في التعبير الأدبي إلى درجة انغلق فيها على نفسه، فأعيدت فيها صياغة البلاغة العربية في ضوئه. وحسب كيليطو، ففي الحقبة الكلاسيكية، كان الكتاب الذي يجد فيه كل عربي نفسه هو مقامات الحريري، فتلك النصوص كانت تسوق القارئ في التعرجات المختلفة للأدب

الأساليب المتفاصحة، وهي أساليب كان حضورها واضحا كونها وسيلة لتدوين الثقافة المتعالمة: الدينية والتاريخية والفلسفية والمعارف اللغوية، ولكن بجوارها تماما، وبعيدا عن الأضواء ،كانت الأساليب المرسلة الحرّة تحقق تطورات على غاية من الأهمية،لكنها ظلت دون رصد يبين مزاياها،ومن ذلك الأدب الجغرافي الذي تقع في القلب منه كتب الرحلات، وقد نأى بنفسه عن التصنُّع الذي اكتسح التعبير منذ القرن الخامس الهجري، ومنه فن الخبر الذي تمثله المدونات الكبيرة ، ومثالها كتب الطبقات بأنواعها ، وكتب التراجم، ومنها السير الموضوعية والذاتية، وهي غزيرة في التراث الأدبي، وبعد ذلك تأتي المرويات السردية ذات الأساليب المشبعة بالدفء الخاص ببلاغة العامة كالسير الشعبية والحكايات الخرافية.

هذه الأشكال الأسلوبية المتنوعة والشائعة والمتطورة بفعل التداول الشفوي الذي لم يربطها بمعايير نهائية لم يجر وصفها، ولم يكتب تاريخها، بل نظر إليها من الثقافة المتعالمة نظرة دونية بوصفها أساليب منحطّة وساقطة.وهي التي ورثها تدوين المرويات في القرن التاسع عشر،وقبلت تلك الأساليب وشاعت،وذلك قبل أن يتم التعرّف على الأساليب الغربية، ولم يلحظ كيليطو ذلك ، ولم يدخله بوصفه العنصر الأكثر أهمية في رهان الأساليب في ذلك الوقت.إن القول بالمؤثر الغربي في تلك الفترة قول يفتقر إلى الدقة،وهو يحتاج إلى إعادة بحث، من أجل ترتيب الحقائق مجددا في ضوء الواقع الثقافي للقرن التاسع عشر.

لقد ورث الأدب العربي في ذلك القرن تركة أسلوبية من نوعين، متفاصحة جرى حولها جدل انتهى بعد مدة طويلة إلى الاستغناء عنها، وأخرى طبيعية ومرسلة ومفتوحة،كانت محل استهجان من الثقافة الرسمية،لكنها استخدمت في التعبير النثري، وتمّ تبنيها بعد تطوير جرى عليها، وظهرت في الروايات المبكرة منذ منتصف القرن التاسع عشر،على يد خليل الخوري وفرنسيس مرّاش ثم سليم البستاني، وظلت مشرعة على التطورات اللاحقة. والأمر الذي لم يثر انتباه باحث متّقد الذكاء

أخرى، ينقادون بصعوبة إلى التسليم بأن نتاجهم الأدبي لم يعد سوى انعكاس باهت للأدب الغربي. لذلك لا يتبنون نموذجاً لهم لا ألف ليلة وليلة ولا المقامات، ولا الأدب الغربي. وفي نهاية المطاف، فإن غياب كتاب نموذجي يتطابق مع غياب نموذج. وبالنسبة لعرب اليوم الكتاب هو ما لم يعد موجوداً وما لم يوجد بعد (٢٦).

النتائج التي توصل إليها كيليطو على غاية من الأهمية، لكنها تشتغل في ضوء واقع الأدب العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، وليس خلال القرن التاسع عشر، القرن الذي بدأ فيه نوع من التحسّس تجاه نفوذ الحريري، بوصفه رمزا للأسلوب المتصنّع، ففي تلك الحقبة المملوءة بالتمخضّات والتحولات جرت في آن واحد عملية إحياء للحريري وعملية تخطّيه، وذلك يعود من جهة إلى أن التشبّع بأسلوبه قد بلغ الذروة، فصاغ الذائقة التقليدية في الكتابة النثرية،ومن جهة أخرى إلى الإحساس بأنه كفّ عن وظيفته التعبيرية، ولم يعد قادرا على القيام بمهمة التمثيل المطلوبة. وعليه فالنتائج التي توصل إليها كيليطو لا تأخذ في الحسبان المؤثرات المتفاعلة آنذاك، ولهذا فهو يتحدث عن «حقائق» منجزة بالنسبة له. لكن أمرها لم يكن محسوما في تلك الفترة .

اعتبر الحريري عقبة في وجه التطور في أساليب التعبير،ولكن الأساليب المنشودة البديلة،لم تأت من الغرب،كما ينتهي كيليطو إلى ذلك،فاستشعار الحيرة فيما يخص الأساليب المناسبة كان قد انبثق في الثقافة العربية في القرن التاسع عشر قبل المؤثّر الغربي،الذي تأخر طويلا.كان سجال الأساليب قد اندلع قبل أن تتم علاقة مباشرة بالأدب الغربي، والواقع، وهذا ما يغفله كيليطو فإن المنازعة بين الأساليب قد انبثقت قبل ذلك بكثير،فالمرويات السردية،وفي مقدمتها السير الشعبية والحكايات الخرافية،كانت ، فيما نرى قد تشكّلت بهدف تلبية مطالب المخيال العربي-الإسلامي العامي المهمّش الذي أقصته ثقافة رسمية متفاصحة، وقد نجحت تلك المرويات في تمثيل المطالب الخاصة بذلك المخيال، طوال قرون عديدة، وفي خط موازٍ لهيمنة

الثقافي وجد أساليب أخرى تفوقه قدرة على التعبير عن حاجاته، وتتوافق مع متطلباته. إلى ذلك فالأساليب يجري تقديرها أو رفضها بحسب الحالة الثقافية للوسط الذي يتلقّى الكتابة، وتصلح مقامات الحريري وألف ليلة وليلة أن تكونا مثالا على ذلك، فكتاب المقامات للحريري الذي اكتشفه الأوربيون في القرن التاسع عشر، بفضل المستشرق «سلفستر دي ساسي»، وترجم إلى معظم اللغات الأوربية الحية، لم ينجح أبداً، في غزو جمهور غربي عريض. ظلت معرفته محصورة ضمن المتخصصين في الأدب العربي الذين يرون في معظمهم، وعلى غرار«أرنست رينان» أنه «كتاب في الظاهر، تافه في العمق، والذي إذا قومنا شكله حسب أفكارنا الأوربية يتجاوز كل ما يمكن تصوره في مجال «سوء الذوق»[٢٧]. وإذا قورن أمره بكتاب ألف ليلة وليلة، الذي غذّى المخيال الغربي بصورة الشرق المطلوبة والمرغوب فيها، فإنه، طبقاً لكل المعايير كتاب خاسر. ولكن، حينما نقلب وجه المقارنة، وننظر إلى الكتابين في سياق الثقافة العربية القديمة، فلا نجد إلا إشارات هامشية عن ألف ليلة وليلة عند المسعودي وابن النديم، وبدرجة أقل عند التوحيدي والمقرّي . وأهم الإشارات تلك التي يوردها ابن النديم،الإشارة التي يكتنفها الازدراء، فالكتاب غث بارد في ذهن ذلك المفهرس العظيم [٢٨]. وحده كتاب الحريري استأثر،في الثقافة العربية، منذ صدوره إلى القرن التاسع عشر بأكثر من ثلاثين شرحاً، كما يقول «بروكلمان»[٢٩]. فما الذي يجعل رينان يصف كتاب الحريري بأنه «تافه في العمق»؟ وما الذي يجعل ابن النديم يحكم على كتاب ألف ليلة وليلة، بأنه «غث بارد»؟ فيما، على العكس من ذلك يغزو الكتاب الأول جمهوراً عريضاً من الثقافة العربية، والثاني جمهوراً عريضاً في الثقافة الغربية، إنه- فيما نرى- اختلاف المعايير والأنساق الثقافية للتأليف والتلقي في الثقافتين المذكورتين في عصرين مختلفين.

أردنا بكل هذا التأكيد على أن الوعي الواضح بالتجديد اللغوي لم يكن عميقا وجذريا آنذاك، فمازالت الذائقة التقليدية مهيمنة، وتقريظ أسلوب أدبي يندرج في

مثل كيليطو هو الصعوبات الناشئة، التي تبلغ أحيانا درجة المستحيلات،في موضوع استعارة الأساليب، فالكلام بوصفه ترتيبا اختياريا من النظام المعياري للغة، كما هو الأمر في الأساليب الأدبية لا يستعار من الآخر.إنه ممارسة أدبية تتم في سياق ثقافي يضفي عليها، بتأثير من التلقي، سماتها الخاصة.

لم يستعر العرب الأساليب المتفاصحة من غيرهم، إنما تطورت استنادا إلى حاجات التعبير والتلقي ضمن سياق ثقافي خاص، وبالتناظر لم يستعيروا الأسلوب المرسل، إنما ورثوه عن المرويات السردية التي تفكّكت، وطوروه؛ ليوافق النوع السردي الجديد.وتطور النوع الروائي كان إلى هذه اللحظة يرافقه تطور في الأداء اللغوي،فالنوع يتطور بأسلوبه، والأسلوب يتطور بالنوع الذي يعبّر به.ينتهي كل من الأسلوب والنوع إذا انفصلا عن بعضهما تماما،وإذا انغلقا على بعضهما تماما، وقع ذلك في الحالة الأولى مع المرويات السردية التي انفصلت البنية السردية المكوّنة لشروط النوع عن الأسلوب الخاص بها،فتفكك النوع ، وتطور الأسلوب حينما ورثه نوع بديل متصل بفضاء السرديات نفسه، ووقع ذلك في الحالة الثانية مع المقامات حيث انهار النوع وأسلوبه لتشابكهما التام، وتلازمهما الكامل. ينبغي دائما أن تترك مسافة رمزية تتفاعل فيها الأنواع والأساليب بحرية تتيح إمكانية تطورهما معا. ومع ذلك فالمؤثر الغربي ينبغي أن يؤخذ في الحسبان بدلالته الثقافية العامة وليس اللغوية والأسلوبية الخاصة والمباشرة.

ليس خافيا أن الأساليب الأدبية تستجيب لمعايير الذوق السائد، وتتحول بتحوّلها، ولا نعدم أن نجد كُتَّاباً يتطلعون إلى تحديث الأساليب، ويقومون بذلك، فيلاقون عنتا في بداية الأمر، لكنّ ذلك بذاته يتسبب في ترقية الذوق وتطور الأساليب، فالأساليب لا تتطور عبر المحاكاة للنماذج الجاهزة فيها، إنما في الانحراف التدريجي والمتواصل عنها.كما أن الأساليب يجري تقديرها في سياق ثقافي معين دون آخر،فإذا لم يعد اليوم مقبولا أسلوب الحريري؛ فذلك لا يعود إلى أنه ضعيف وركيك؛ إنما لأن الذوق

بأسلوب وترك آخر.

كان روحي الخالدي، الرائد الأكثر أهمية في الأدب المقارن، قد أشار إلى أمر مثل هذا منذ عام ١٩٠٢م حينما كان يكتب في فرنسا كتابه «تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو» الذي صدرت طبعته الأولى في عام ١٩٠٤م في القاهرة، ففي سياق الصراع المحتدم بين المذهبين الكلاسيكي والرومانسي في الآداب الأوربية في مطلع القرن التاسع عشر، قال: إن: «انقلاب الأخلاق والعادات والأطوار استلزم انقلاب اللهجة وتغيير التعبيرات»[٣٠]. وهذه ملاحظة ثاقبة تشفّ عن تصور صحيح يربط بين الحراك الاجتماعي والثقافي، والربط بين المرجعيات والوسائل التمثيلية، وللتدليل على تفاقم الصراع بين اتجاهين أدبيين يورد الخالدي مثلا على التحولات الثقافية في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر حيث استعر الصراع بين الأسلوبين الكلاسيكي المصنَّع والرومانسي الحر، وهذا المثل الذي استقاه الخالدي من نظرته المستندة إلى فهم مقارن للآداب والعادات والثقافات يصلح في إضاءة المشكلة التي نعالجها الآن، قال:« جاء أدباء الألمان بطرز جديد من الأدب كان له رواج على مرسح اللعب(=المسرح) وأقبل الناس عليه إقبالا عظيما. مع أن الطرز الجديد الذي جاءوا به كان عاريا عن تلك الصور والأساليب البديعة التي في مؤلفات أهل الطريقة المدرسية(=الكلاسيكية) وخاليا عن ذلك التصنَّع أو التعمّل الذي كانوا يتكلّفون له، ومجردا عن تلك المحاسن التي كانوا يؤلفونها تأليفا.وإنما كان كلام الأدباء الألمانيين في هذا الطرز الجديد صادرا عن تأثر وتهيّج وانفعال في النفس، وعن إحساس في القلب، فنفخ هذا الانفعال والإحساس الروح في كلامهم، وصيّره كلاما حيّا تألفه أرواح المستمعين وتحنّ إليه. ولم يقصد أدباء الألمان فيما ألّفوه الامتياز بالفضل والعلم بين الخواص، وإنما كانت غايتهم إفهام كلامهم لعَوَامِّ الناس ولجميع الأصناف من أولاد البلد الذين يقال لهم:(بورجوا) فمن أجل هذا عدلوا عن الأخذ بعالي الطبقة من الإنشاء المصنّع، واستعملوا اللهجة المألوفة بين قومهم وأبناء

سياق الامتثال لسطوة تلك الهيمنة. لكن الفوارق اتضحت فقد جرت محاكاة النموذج المغلق بدرجة ما من قبل الطهطاوي وعلي مبارك-على سبيل المثال-، بدرجة أقل مما قام به اليازجي، وقلة من الكتَّاب من تنبه لعدم جدوى الأخذ بنموذج مغلق،كما هو، بل الأجدى محاولة تطويره، وتكييفه طبقا للمتغيرات الثقافية العامة، وهو ما قام به إلى حد ما المويلحي في «حديث عيسى بن هشام»، لكن النموذج نفسه انكمش على نفسه شيئا فشيئا، وذلك قبل أن تعصف به الأزمة النهائية، فيتحلل ويتلاشى في النصف الأول من القرن العشرين. وبمقابل ذلك تبنَّت الصحافة والرواية النموذج المفتوح وانخرط فيه نخبة من الكتاب ،فضلا عمّا ذكرنا ،مثل: أديب إسحاق، وعبد الله النديم، وقاسم أمين، ومصطفى كامل، وجورجي زيدان، ويعقوب صروف، وغيرهم.

جعلت التطورات الثقافية، ومنها الأدبية، النموذجين المذكورين في مفترق طرق حاسم ونهائي، فالنموذج الأول انفتح على الحاضر والمستقبل، وأخذ بالتفاعل مع الأساليب المستحدثة، فأغناها واغتنى بها، وغذاها وتغذّى منها، أما الثاني فقد انغلق على معاييره، معانداً نسق التطور وسننه ،واستعار نموذجه الأعلى من الممارسة المدرسية المتصلّبة للتعبير الذي اقتضته ظروف لها صلة بالفكر اللغوي والبلاغي القديم، وكل محاولات التجديد ذهبت هباء في نهاية المطاف، لأنها ظلت تهتدي بتلك المعايير القديمة. إنهما نموذجان اتجها اتجاهين مختلفين، أحدهما اندرج في سياق التطور الطبيعي للغة وألفاظها واستعمالاتها الجديدة، والآخر اعتصم بذاته في محاولة للثبات استناداً إلى مجموعة من القواعد التي رسختها تجربة تعبيرية محددة ، فوضع نفسه في تحد مباشر مع الزمن، وكانت النتيجة تقبل النموذج الأول وشيوعه، بعد صقله وتهذيبه، وهجر النموذج الثاني وانحساره، ثم التخلي تماماً عنه في وقت لاحق. وهكذا فإن مخاض الأساليب في الأدب العربي الحديث شهد صراعاً مريراً، وتعسراً واضحاً طوال مائة عام، بل أكثر، وذلك قبل أن يتم الأخذ النهائي

والمتلقّي. وقع التقاء لا ينكر أبدا بين المؤلف والمتلقّي في دائرة النص السردي، المؤلف يرسل والمتلقّي يستقبل، والنص هو الرابط بين مقاصد المؤلف ومقاصد المتلقّي، وهذا التفاعل الذي كانت أصوله معروفة في المرويات السردية الشفوية حرر النشاط الأسلوبي من القواعد الثابتة والمعايير المطلقة، ولهذا كان (العوامّ) بحسب تعبير الخالدي يدورون وراء الرواة الذين يكيّفون المرويات السردية لحاجات التلقي الناشطة آنذاك.

حقا كان القصّاص على درجة كبيرة من الأهمية،وكانوا يقتسمون المدن فيما بينهم والأحياء، ولهم مواعيد وطقوس خاصة في القص، وفي القاهرة،كما يقول عبد الحميد يونس، كان لمنشدي المرويات السردية نقابة لها شيخ يرأسها، ويشرف على مصالحها، ومصالح أفرادها، ويشجع على رواجها[٣٢]. ولم يقتصر الأمر على القاهرة، فطوال القرون الأخيرة وحتى منتصف القرن العشرين كانت المرويات السردية محل احتفاء في كل مكان تقريبا[٣٣]. ومازال الأمر قائما في بعض المدن الكبرى مثل دمشق حتى بداية القرن الحادي والعشرين .

لم يكن ذلك ليحدث دون إثارة استياء بالغ من أنصار النموذج المغلق، فقد طالما وجّه ذم إلى هذه المرويات، وجرى التحذير منها، لما فيها من التخليط والأكاذيب المتخيلة،وفي المشرق العربي يوجد ربط واضح بين دلالتي الفعلين: قصّ وكذب، ومن ثم بين قاص وكاذب، وهو أمر يخالف تماما الدلالة المعجمية العربية التي تربط بين القص والصدق، والتي استخدمت في القرآن، فالقص هو « الخبر المقيّد بالدقة والصواب والحق واليقين والاعتبار والتدبّر والحسن»[٣٤]. والقاص كما تجمع مصادر اللغة والمعاجم هو الذي يتتبّع الأخبار، ويتقصّاها بدقة. جرى تغيير كبير في دلالة اللفظ، وهو نوع من الإكراه والانتقاص الذي يعبّر في ثقافتنا عن صراع المفاهيم والدلالات بسبب اختلاف المرجعيات الثقافية.ورثت الرواية هذه التركة الثقيلة، وألحقت بالروائي الصفة ذاتها التي كانت ألحقت بالقاص، فتنكّر كثير من كبار

بلدهم، وجعلوا اهتمامهم في نفخ روح الحياة في كلامهم، وأدخلوا فيه كلّ ما يُحدث انفعالا في النفس، وتهيّجا في العواطف بغير تهافت على البديع من الألفاظ ولا على رعاية من القواعد،وصوروا في كلامهم الغرائب والعجائب التي تشوق الأسماع لاستطلاع حقائقها، ولا تطمئن القلوب إلا بعد الوصول لنهايتها؛فإن الأذن تعشق بطبعها الأخبار، ولذا نرى عوامَّنا في كل قطر وبلد يدورون وراء القصّاص(الحكواتي) من قهوة إلى أخرى، ويتلذذون بسماع ما يتلوه عليهم من أخبار عنترة بن شداد، والزير سالم أبي ليلى المهلهل، والزناتي خليفة،وعلي الزئبق عايق زمانه، وقصة الملك سيف(=بن ذي يزن) ، والملك زاد بخت بن شهرمان، وجميع ما ورد في ألف ليلة وليلة من الحكايات.وإذا بات بطل الرواية في ضيق وكرب لا يهدأ بالهم، ولا تنام أعينهم إلا بعد تمام الخبر، وفهم ماجرى له [٣١] .

إن الخالدي الذي ربط بين سياقين ثقافيين من أجل استنباط ظاهرة التحوّل الأسلوبي لم يجانب الصواب، وبخاصة أنه قد دعم الفكرة بأمثلة من الأدب العربي في القرن التاسع عشر، فإذا مضينا بالفكرة إلى النهاية الطبيعية لها،أمكن القول: إن التعارض بين النموذجين أصبح واضحا، فالنموذج المغلق يريد أن تستجيب العملية الأدبية الإبداعية لمعايير التصنَّع الموروث، وطبقا لتصوره فتلك الصنعة هي الإبداع الأدبي بعينه. لم يعد ينظر إلى الأسلوب كوسيلة تمثيل أدبي، إنما صار الأسلوب المصنَّع هو الأدب ذاته، وهذا تعبير عن درجة خطيرة من التأزّم الداخلي في النموذج المغلق الذي صادر العملية الأدبية المتنوّعة ،ذات المكونات المتعددة والوظائف الإيحائية والجمالية والاجتماعية من أجل وسيلة التعبير، التي اختزلت مفهوم الأدب ذاته. وبالمقابل راح النموذج المفتوح ينظر إلى الأمر نظرة مختلفة تماما، كانت الغاية التمثيلية هي الأساس لديه، والأسلوب عنصر يندرج في شبكة متعددة العناصر، وظهر المتلقّي بوصفه غاية الأدب، صارت العملية الأدبية تعيد ترتيب مكوناتها:المؤلف(=حسب الدلالة العربية هو الجامع وليس المبتدع) والنص

أديب لو ربأ بنفسه ونزّه قلمه عن تسطيره» ؛ لأن صاحبه «شحنه بالقصص المجونيـــة» [٣٧]، فيما ذهب شيخو إلى أن الشدياق «لم يرع فيه جانب الأدب»[٣٨]. وبالمقابل احتفى به آخرون على أنه دشَّن الخطوة الأولى لتحديث الأساليب العربية النثرية، فالعنوان التهكّمي والمسجوع للكتاب، والذي ينطوي على تورية تحيل إلى المؤلف، والمبالغة أحيانا في المحاكاة الأسلوبية الساخرة لكتَّاب النثر التقليدي، ودمج النثر المسترسل بمقامات تقف كخواتم تنذر بشرّ في نهاية الأقسام الأساسية للكتاب، كل ذلك لا يخفي الروح التعرضية التي تحتجّ على هيمنة تلك الأساليب، وبراعة الشدياق الاستثنائية في الفكاهة تضمر احتجاجا ضمنيا من ذلك الأسلوب الذي استبدّ بالتعبير النثري، وهكذا فهو يحاكي ولكنه ينتقد، في نوع من التعبير عن سخط لم يعد أمر ستره ممكنا. لقد انتقد السجع، المظهر الأكثر بروزا في النثر القديم، واعتبره «ساقا خشبية» ينبغي الحذر من الاتكاء عليها في التعبير، لأنها تحول دون أن يحقق التعبير مقاصده الأساسية، تلك المقاصد المعبّر عنها بالتوافق بين التعبير الأسلوبي والنظام الدلالي في العالم المتخيّل الذي تقوم النصوص ببنائه، والمفارقة التي يحتجّ لها الشدياق تتمثّل فيما يأتي: إنّ كتَّاب النثر التقليدي الذين يبالغون في التسجيع لم يدركوا طبيعة الانقسام الواقع بين العالم الفني المتخيّل في مقاماتهم، وأساليبها التعبيرية؛ ففيما تمثّل المقامات عالما يحاكي الواقع، من خلال انتخاب شخصيات تمر بمآسي ومصائب تشبه تلك التي يمر بها الإنسان الحقيقي، فإنهم يتكلّفون تصويرها بالفقر المسجوعة، والعبارات المرصّعة، وفيما الشخص يبكي ويشكو ويتظلّم، فإذا بالمؤلف يتعمّد إظهار براعته الباردة في التسجيع والتجنيس والترصيع والتورية والاستطراد[٣٩].

كان عمل الشدياق مهجنا من مشارب عدّة، فهو في جانب منه محاكاة للمقامة العربية،لكنه لا يلتزم بقواعدها الكاملة، وهو في جانب آخر صدى للمؤثرات الفكرية الغربية التي عرفها الشدياق مباشرة، وهو من جانب ثالث تشرّب الروح القصصية

الروائيين خضوعا لسلطة التقاليد.

وما دمنا قد وضعنا تفريقاً واضحاً بين النموذجين اللذين أشرنا إليهما، وهما اللذان هيمنا على التعبير الأدبي النثري في أول نهضة الأدب ونشوء الرواية العربية، فيحسن بنا في هذا السياق، أن نستعين بتوصلات تدعم هذه الفكرة، وتعمقها، كان قد توصل إليها جملة من المنخرطين في النشاط الأدبي. فقد رأى مارون عبود، أن الكتّاب في القرن التاسع عشر كانوا «يحذون حذو كاتبين، بل ينسجون على طراز كتابين: مقامات الحريري ومقدمة ابن خلدون، الأول يمثل الأسلوب الصناعي الأجوف المموّه، والثاني يمثل الأسلوب المحكم. فقصر العقول عن البحث حمل فريقا على اتباع خطى الحريري، أما المفكرون - وما كان أقلهم في هذه الفترة - فكانوا يؤثرون ابن خلدون لجريانه مع الطبع وملاءمته لروح العصر، وظل الصراع مستمراً حتى انكسر قلم القاضي الفاضل والحريري في آخر صفحة من كتاب عيسى بن هشام للمويلحي، ومجمع البحرين لليازجي، وليالي سطيح لحافظ إبراهيم»[٣٥].

واضح أن هذا الرأي لا يتعارض والتفريق الذي أشرنا إليه. فهو يشير إلى أسلوبين، هجر أحدهما، وتم تطوير الآخر وتبنيه، وبقدر تعلق الأمر بأسلوب الرواية، فهو متصل في نظرنا، بالموروث الخصب والعريق الخاص بالمرويات السردية الشعبية، وقد أعيد تهذيبه وتجديده من قبل الصحافة والرواية. والواقع أن الانتهاء إلى أسلوب نثري ليس بالأمر الهين، وفي هذا السياق يؤكد جيب أن تاريخ جميع الآداب يثبت أن « ابتكار أسلوب نثري متصرّف قوي التعبير أصعب كثيرا من ابتكار أسلوب شعري، وأن الأول يحتاج إلى وقت طويل من التطور والممارسة في الإنشاء»[٣٦]. ولم يتحقق الوصول إلى تلك النتيجة دون صعاب كبيرة. فتبنّي الأساليب النثرية المتفاصحة كان مثار احتجاج الشدياق منذ منتصف القرن التاسع عشر، حينما أصدر كتابه «الساق على الساق فيما هو الفارياق» هذا الكتاب الذي أورث منذ صدوره إلى الآن خلافا لاينتهي ،إلى درجة وصف بأنه كتاب فحش ومجون « ودّ كل

يؤكد جورجي زيدان[٤٤] .إنها إذن تفتقر إلى المرامي السردية التي من أسس وظائفها تمثيل عالم ما،لقد تنكّبت المقامات المتأخرة عن ذلك،وشغلت بالحيل اللغوية، والإغراب اللغوي.ثم أسهم محمد حسين هيكل بهذا الجدل المحتدم،فدعا إلى أن تشفّ اللغة عما يريد الأديب أن يحمّلها، وفي هذه الحالة ينبغي له التخلّص من أساليب الصنعة التي تحول دون ذلك، فبالتعبير الطبيعي الشفّاف يتكوّن الأدب،يتحقّق ذلك بهجر عصر أدبي انقضى تمثله المقامات،والانتقال إلى عصر الأدب القومي الذي تمثله الرواية والقصة القصيرة والمسرح والشعر الوجداني[٤٥].

أصبحت المقامات، كما تمّ بعثها مجدّدا، وبخاصة في بلاد الشام، في محاكاة واضحة لأساليب الحريري،تقف في طريق ظهور الرواية، كما خلص محمد يوسف نجم إلى ذلك، فالمقلدون الشاميون، هم الذين التمسوا في المقامات طلبتهم، واتخذوها مثلا يحتذ ونه، ومنوالا ينسجون عليه ، وذلك عطّل النهضة القصصية؛ لأن المقامة بإطارها الصلب الجامد، وبإنشائها المتكّلف المرهق، وحكاياتها التي تتوارى خلف الشغف بالإغراب اللغوي، والحرص على تسجيل المعارف والعلوم، لم تكن لتلائم روح العصر الأدبية، ولم يكن مقدّرا لها أن تعيش وتزدهر وتواكب النهضة الأدبية الحديثة، وعلى الرغم من ذلك،فقد ظهر في مصر مَن حاول ، ربما لآخر مرة، إنقاذ المقامات من المصير الذي آلت إليه،وكما يؤكد نجم، فإن المصريين حاولوا بعث المقامة مجددا(=كما حاولوا بعث الشعر التقليدي)،إنه بعث في «ثوب قشيب لاءم روح العصر إلى حد كبير» كما ظهر الأمر عند المويلحي في «حديث عيسى ابن هشام»، وحافظ إبراهيم في «ليالي سطيح» ومحمد لطفي جمعة في «ليالي الروح الحائر» وغير ذلك[٤٦]. لكن تلك المهمة لا ينتظر منها أكثر ما انتهت إليه.

يصعب الآن موافقة نجم فيما إذا كان ذلك البعث قد حقق أغراضه بالمعنى الكامل، شأنه في ذلك شأن البعث الشعري الذي ذهب أدراج الرياح. فليس من الحكمة نسيان العلاقة الصميمة والمتفاعلة بين النصوص ومرجعياتها وسياقاتها

التي كانت سائدة في المرويات السردية العربية، كالسير الشعبية ، وحكايات ألف ليلة وليلة[٤٠]. وهو نوع من الكتابة الهادفة إلى اكتشاف هوية صاحبها الذي تنقّل بين البلدان والثقافات والديانات [٤١] . ولم يجانب جورجي زيدان الحق تماما حينما قال: إن أسلوبه بشكل عام، كان يتصف بـ« السلاسة وارتباط المعاني بعضها ببعض، واتساقها مع التوسع في التعبير وتتبع الموضوع إلى جزئياته مع مراعاة الموضوع الأصلي والعودة إليه»[٤٢]. ولكن احتجاجات الشدياق الضمنية مازلت دون درجة التحول إلى مبدأ نهائي يصلح أن يقتدى، وهو نفسه يلتذّ في كثير من الأحيان في السير المستقيم وراء أسلاف النموذج المغلق، حينما يتعمّد أن يفرد صفحات كاملة من كتابه للغريب والحوشي من الألفاظ.

وعلى الرغم من ذلك فلقد تم ضبط المفارقة، ولم يعد أمر السكوت عليها ممكنا، فمحمد عبده، الشيخ الجليل الذي تشبّع بذلك الموروث، تحسّس بوضوح هيمنة الأساليب المتفاصحة على التعبير، وأشار إلى أنها لا تعنى بغير توافق الجناسات، وانسجام السجعات، وهي إلى ذلك مفرّغة من المعاني الجليلة، وأبعد ما تكون عن الأساليب الرفيعة، وهذا بالنسبة لمحمد عبده من أدنى طبقات القول[٤٣]. ورد هذا النقد المباشر في سياق شرح نصّ رفيع القيمة الفنية، وظّف المعطيات الأسلوبية، بما فيها السجع،في سياق تعبيري مفيد، ضمن عصر كانت فيه البنية السجعية تحقق أغراضها التعبيرية،إنه «نهج البلاغة» لكن تلك البنية التي كانت تؤدي وظيفة مهمة في عصر تبلور «النهج» لم تعد تؤدي غرضها في عصر شرح محمد عبده له.لم يستطع الإمام الشارح الصمت إزاء هذه المفارقة.

أشاع هذا الاحتجاج جَرَاءةً لاتخفى ضد التصنّع ، لكنها جراءة كانت تتشكّل ببطء، ويسهم فيها بعد الشدياق ومحمد عبده، نخبة من المنخرطين في الكتابة الجديدة، فلقد بدأ شعور متعاظم ينشأ ضد المقامات في نهاية القرن التاسع عشر بوصفها معرضا للبلاغة والألفاظ الغريبة، ولأنها لا تتضمن مغزى سوى ذلك،كما

الحواشي

١- عبدالله إبراهيم، السردية العربية، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢، انظر ص ١٨٧-١٩١ وط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٠،ص٢٠٩-٢١٣.

٢- بول ريكور،ترجمة سعيد الغانمي، بيروت ، المركز الثقافي العربي،٢٠٠٠، ص ٤٥-٤٦.

٣- فولفجانج إيسّر، فعل القراءة، ترجمة عبد الوهاب علوب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة،٢٠٠٠،ص٨٥.

٤- الوجود والزمان والسرد، ص ص٤٧،٤٨.

٥- السردية العربية ص٧١ - ٩٢، وط٢ص ٨٥ ، ١٠٥.

٦- المقري (= أحمد بن محمد) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق إحسان عباس،بيروت،دار صادر ، ١٩٦٨ ، ٢: ٢٩٠.

٧- رفاعة رافع الطهطاوي ، الأعمال الكاملة . تحقيق محمد عمارة ،بيروت ،المؤسسةالعربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١، ج٥ص ٣٤٨.

٨- محمد عبده ، الكتب العلمية وغيرها. جريدة الوقائع المصرية في ١١ مايو ١٨٨١ ، وقد أعادت مجلة فصول نشر الوثيقة، انظر ص٢٠٧-٢٠٩ العدد الأول لسنة ١٩٩١، وانظر علي شلش، نشأة النقد الروائي في الأدب العربي الحديث،القاهرة، مكتبة غريب،ص ٢٣.

٩- ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة ، دار الفكر للدراسات والنشر ،١٩٨٧، ص٣٨،٣٩.

١٠- عباس محمود العقّاد،مراجعات في الآداب والفنون، بيروت، دار الكتاب العربي، ١٩٦٦، ص١٥٦ ،١٥٧.

١١- عباس محمود العقّاد،عيد القلم ، بيروت ، المكتبة العصرية، د ت،ص ٤٩.

١٢- لويس شيخو ، تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر، بيروت،مطبعة الآباء اليسوعيين،١٩٢٦ ،ج٢ ص ٣٨.

١٣- مارون عبود، رواد النهضة العربية،بيروت، دارالعلم للملايين،١٩٥٢،ص ٦٦.

١٤- جورجي زيدان ، بناة النهضة العربية، دار الكاتب العربي، ١٩٨٢، ص ١٦٣،١٦٤.

١٥- هاملتون جيب،دراسات في الأدب العربي،دمشق،المركز العربي للكتاب ،ص٣٣.

١٦- م.ن.ص ٤٥.

١٧- سهيل إدريس، محاضرات عن القصة في لبنان، معهد الدراسات العربية العالية،١٩٥٧ ص٤.

الثقافية، ولايمكن تجريدها من ذلك. الأنواع تصل إلى نهايات محتَّمة، فتتحلّل عناصرها، ويعاد ترتيب مكوناتها لتنبثق ، في ضوء مؤثرات جديدة، أنواع أخرى. ففي ظل متغيرات جذرية، وحراك دائم،لم يعد أمر قبول الأساليب المتفاصحة مقبولا. وكل هذا أدى إلى تصدّع تلك الأساليب، وانهيار قيمتها الفنية ،وتم بإزاء ذلك تطوير أساليب المرويات السردية الشفوية؛ لتوافق ضربا آخر من حاجات التعبير المستجدّة، فورثت الرواية كل ذلك، وطورته، واستقام أسلوبها الأدبي الخاص المتصل بتلك الأساليب منذ منتصف القرن التاسع عشر.

٣٩- أحمد فارس الشدياق، الساق على الساق، إعداد عماد الصلح، بيروت ، دار الرائد العربي، ١٩٨٢ ص٧٠ و٨٣.
٤٠- إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية في بلاد الشام،بيروت، دار المناهل، ١٩٨٧، ص ٣٧و٣٩.
٤١- جابر عصفور،فجر الرواية العربية:ريادات مهمّشة، مجلة فصول،القاهرة،ع١٩٩٨/٤ ص١٥.
٤٢- بناة النهضة ص ١٩٦،١٩٧.
٤٣- محمد عبده، شرح نهج البلاغة، بيروت ، مؤسسة الأعلمي،ص٦.
٤٤- جورجي زيدان،تاريخ آداب اللغة العربية،بيروت ،مكتبة الحياة، ١٩٩٢،ج٢ص٦١٠.
٤٥- محمد حسين هيكل، ثورة الأدب، القاهرة ، دار المعارف ، ص١١ و٣٩.
٤٦- محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، بيروت، دار الثقافة، ص١٢،١٣.

١٨- ناصيف اليازجي ، مجمع البحرين، بيروت ، دار صادر ، ١٩٦٦ ،ص٩و١٠.
١٩- علي مبارك، نخبة الفكر في تدبير نيل مصر ،انظر الأعمال الكاملة ، تحقيق محمد عمارة، بيروت،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١،ج ٣ص٥٥١.
٢٠- م.ن. ٣: ٥٥٢.
٢١- رشيد يوسف عطا الله، تاريخ الآداب العربية، تحقيق علي نجيب عطوي، بيروت ، مؤسسة عز الدين، ١٩٨٥، ج٢ ص٣٦٦.
٢٢- محمد القاعود ، مدرسة البيان في النثر الحديث، القاهرة، دار الاعتصام، ١٩٨٦، ص ١٥،١٦و ص٣٩.
٢٣- عبد الفتاح كيليطو ، المقامات : السرد والأنساق الثقافية ،ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ،الدار البيضاء، توبقال ١٩٩٣، ص ٢٢٠.
٢٤- عبد الفتاح كيليطو ، لسان آدم ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، الدار البيضاء ، توبقال ١٩٩٥، ص ٧٧.
٢٥- م.ن. ص ٧٥.
٢٦- م.ن.ص ٧٦.
٢٧- م.ن.ص ٧٥.
٢٨- ابن النديم(محمد بن إسحاق) الفهرست، تحقيق رضا تجدد، طهران، ١٩٧١ص٣٦٣.
٢٩- كارل بروكلمان ،تاريخ الأدب العربي ،ترجمة عبد الحليم النجار ، القاهرة ، دار المعارف ،ج ٥ص ١٤٧ - ١٥٠.
٣٠- روحي الخالدي،تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، تقديم حسام الخطيب، دمشق،الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين،١٩٨٤،ص ١٤٨.
٣١- م.ن. ص ١٥٤،١٥٥.
٣٢- عبد الحميد يونس، الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي،القاهرة، مطبعة القاهرة،١٩٥٦ ص١٢٣
٣٣- السردية العربية ص ١٤٠،١٤١وط٢ ص١٥٨،١٥٩.
٣٤- م.ن.ص٤٩ وط٢ ص ٦١.
٣٥- مارون عبود ، المجموعة الكاملة ،بيروت، دار مارون عبود ، ص ٤٣٦، ٤٣٧.
٣٦- دراسات في الأدب العربي، ص٢٥.
٣٧- رشيد يوسف عطا الله، تاريخ الآداب العربية،ج٢ ص٣٦٤.
٣٨- تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر،ج٢ ص٨٦ .

A summary of a discussion of the story Authority and Killing power in "one thousand nights and one night"

Dr : Mohammad Abdul rahman younes

Abstract

The wonderful tale of (one thousand nights and one night) has a powerful effect on Authorized characters. Its events captured the audience by its fascinating charming narrating, by beautiful women, wonderful cities and events, which rescue them from Authorized and political grief,s . It took them to marvelous countries, where magical relation between people and jinn and demons from other side.

The effect of the tale acts to save the narrators and its who put to death sentence, even the judgment was by political authority, or by despotic person, stronger more than the narrator - hurry to save him self by narrating a miraculous novel and far from imagination, precondition a new and un hearable story. When the audience hear the new story, his psychological and social crisis to be dispelled behind the pleasant sweet narrating, and to reconciled with the narrator and to forgive him. The story don't rescue the narrator only, but offer him gifts.

And even the story was more marvelous, it's effects was affected on the audience. but some talen in (one thousand inghts and one night) although they are marvelous they cant save the narrator because the narrator couldnt save himself when he is a murder, threaten the community security in societies of (one thousand nights and one night), especially when he commits criminals to hurts the people or any authorized members.

سلطة الحكاية
وسلطة القتل في ألف ليلة وليلة

د. محمد عبدالرحمن يونس *

الملخص

إنّ للحكاية العجائبية في ألف ليلة وليلة تأثيراً شديداً في الشخوص السلطويين المروي لهم، إذ تأسرهم هذه الحكاية بفتنة سردها، ونسائه الجميلات، ومدنه وحوادثه العجائبية التي تنتشلهم من هموم السياسة والحكم، وتأخذهم إلى البلاد السحرية العجيبة، حيث العلاقات السحرية بين الناس فيما بينهم من جهة، وبين هؤلاء الناس والجن والعفاريت من جهة ثانية.

إنّ تأثير سلطة الحكاية يعمل على إنقاذ الرواة وأبطالهم من القتل، فالراوي أو البطل المحكوم عليه بالقتل - سواء أكان الحكم من قبل السلطة السياسية، أم من قبل شخص مستبد أقوى من الراوي - يسارع إلى إنقاذ نفسه بقص حكاية غرائبية مثيرة، وبعيدة في التخيل، شرط أن تكون هذه الحكاية جديدة لم يسمع بها الشخص السلطوي المروي له، وعندما يسمع المروي له هذه الحكاية الجديدة المثيرة فإنَّ أزمته الاجتماعية أو النفسية تنفرج أمام السرد العذب المثير، ويتصالح مع الراوي ويعفو عنه. ولا تنقذ الحكاية الشخص الراوي لها فحسب، بل تهبه مكافأة أو عدة مكافآت، وكلما كانت الحكاية أكثر غرابة وعجباً، كان تأثيرها أشدّ في المروي له.

غير أنّ بعض حكايات ألف ليلة وليلة، ومهما كانت مثيرة وغريبة فإنها لا تستطيع إنقاذ الراوي؛ لأن الراوي لا يستطيع إنقاذ نفسه حين يكون مجرماً خطيراً يهدد أمن الجماعة في مجتمعات ألف ليلة وليلة، وبخاصة حين يكون قد ارتكب أفعالاً إجرامية أضرّت بمصلحة المروي له، أو تأذى منها أحد أفراد أسرته السلطويين.

---

* ***محاضرسابق في جامعة الدراسات الأجنبيّة ببكين . وفي جامعة صنعاء باليمن .***

يهددهما الموت على يد جنيّ يستردّان حياتهما عندما يسردان حكاية»[٣] . وتكون هذه الحكاية فعّالة وقادرة على إلغاء قرار القتل كلّما كانت غرائبيّة وسحريّة وبعيدة في التخيّل، وجديدة بالنسبة للمروي له، لأنّها تضيف إلى معارفه معارف جديدة. إنّها بتعبير آخر تزيد مخزونه المعرفيّ ثراءً وتنمي حسّه الإنساني الأخلاقي الذي ينتصر في النهاية على اندفاعه العدواني الشرير. يُضاف إلى ذلك قدرة الحكاية السحريّة على تأجيج رغبة المروي له ـ سواء أكان سلطويّاً أم غير سلطوي ـ لكي يظلّ متابعاً الراوي إلى ذروة الأحداث ، إلى أن تُفكّ حبكتها السرديّة في نهاية المطاف ، وتحققّ للمروي له حالة من الانسجام الداخلي بينه وبين ذاته ، والانسجام الخارجي بينه وبين مدينته وشعبه ، بحيث تنفرج أزمته الحادّة مع من سبب له هذه الأزمة، وعندما تنفرج فإنّه يعفو عن الراوي . وتبدو « كثيرة هي الشخصيّات التي تروي حكاية بغية العيش أو النجاة في الليالي» [٤].

ومنذ بداية حكايات ألف ليلة وليلة وعت الراوية شهرزاد أهميّة الحكاية بالنسبة للمتلقّي شهريار، وكانت قادرة على تشكيل مزيد من الحكايات الغرائبيّة والسحريّة والواقعيّة التاريخيّة بفضل قراءتها « الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدّمين وأخبار الأمم الماضين»[٥]. وعندما فرّت نساء المملكة هاربة من شهريار ـ الذي اعتاد أن يفتضّ كل يوم عذراء من نساء مملكته ثمّ يقتلها[٦]، بعد أن اكتشف خيانة زوجته له مع عبده مسعود ـ قرّرت شهرزاد أن تفدي نفسها ومدينتها بفعل تأثير الحكاية، وقالت لأبيها: « بالله يا أبت زوّجني هذا الملك، فإمّا أن أعيش وإمّا أن أكون فداءً لبنات المدينة و سبباً لخلاصهنّ من بين يديه »[٧].

احك حكاية و إلاّ قتلتك »: مبدأ جوهري في سلسلة ألف ليلة و ليلة، مبدأ القصّ باعتباره فتنة مطلقة» [٨]. و من خلال هذا المبدأ الجوهري يمكننا أن نفهم كيف تتشكّل الحكاية، وكيف يرتحل السرد حاملاً الأبطال من مدينة إلى أخرى. ومن خلال المساحة السرديّة التي تتحرك فيها الأحداث الحكائيّة ، يُفتَن شهريار بعذوبة

إنّ للحكاية «تأثيراً سحريّاً عذباً في المتلقي، إذ تجعله مشدوداً إلى أحداثها، منفعلاً بها، متعاطفاً مع أبطالها، أو مدهوشاً بمواقف هؤلاء الأبطال وحركاتهم، ومن هنا فإنّ متلقي الحكاية يجد نفسه، بشكل من الأشكال، مشاركاً لأبطال هذه الحكاية في أحلامهم وطموحاتهم و تجاربهم الإنسانية؛ لأنهم يحققون له – على مستوى الحلم والتخيّل – ما عجز عن تحقيقه في واقعه اليائس أو المُحبَط . يضاف إلى ذلك شعور هذا المتلقّي بأن الحكاية المرويّة له ستساهم في ثراء خبرته المعرفيّة؛ إذ تضيف إلى هذه الخبرة خلاصة خبرات الآخرين وتجاربهم التي يبثّها الراوي من خلال سرده الحكائيّ، فراوي الحكاية « يعرف أنّ ما يحكيه يتعدّى القص إلى الإثارة و تحريك مكنون المعارف الموسوعيّة لدى المستمع، بحيث يمزج المستمع ما يسمعه برصيده من المعرفة من ناحية، ويكون قادراً على الربط و استدعاء الدلالات وترجمة الإشارات اللغويّة من خلال تنشيط حسّه الإبداعي من ناحية أخرى[1]».

وقد كان للحكاية ـ سواء أكانت مروية شفهيًا أم مدوّنة، وعبر تاريخها الطويل ـ تأثير كبير في الأمم والشعوب ، ومنها بطبيعة الحال الشعب العربي في بواديه وحواضره. ولعلّ من أهم الحكايات التي كان لها القدرة الكبيرة على شدّ المستمعين إلى فرادة سحريّتها و غرائبيّتها حكايات ألف ليلة وليلة. وقد لا حظ الكولونيل كبر Colonel Capper ، وهو في طريقه إلى الهند ماراً بمصر عبر الصحراء، مدى تأثير سلطة حكايات ألف ليلة وليلة في عرب الصحراء وشغفهم بها. يقول[2]: « لقد تيسّر لي أكثر من مرة أن أرى العرب في الصحراء متحلّقين حول النيران، يستمعون إلى تلك القصص (قصص ألف ليلة وليلة) بانتباه وسعادة تنسيهم التعب والنصب الذي كان يستغرقهم منذ لحظات».

في ألف ليلة وليلة ثمّة تقديس للحكاية، لأنّها تعمل على إنقاذ الشخوص من القتل، فالشخوص الذين يتعرضون للبطش ، سواء كان من قبل السلطة السياسيّة، أو من شخوص أقوى منهم، يفدون أنفسهم بقصّ حكاية عجيبة، و « التاجر أو الأمير اللذان

الواحدة تسمح بولادة حكايات جديدة، وعندما تروي شهرزاد، فإنّها لا تكمل ما ترويه، بل تقطعه مستحضرة شخصيّات جديدة، ثمّ فيما بعد تعود إلى الحدث الأصلي، ثمّ تقطعه ثانية، ثمّ تنتهي الليلة، و تبقى الأحداث في الحكاية الأصليّة والفرعيّة غير مكتملة، ويبقى مصير الأبطال في الحكايتين مجهولاً. ومن هنا فإنّ شهريار يظلّ في حالة توق لملاحقة السرد، ولمعرفة مصير هؤلاء الأبطال في الفضاءات المكانيّة الجديدة التي يرتحلون إليها. وعندما تنتهي الحكاية الأصلية والحكايات المتفرّعة عنها تعود شهرزاد مشكّلة حكاية جديدة تماثل الحكاية السابقة من حيث غرابتها، بل تفوقها أحياناً، فهي لا تستطيع أن تتوقّف عن القصّ المقطوع الموصول في آن، لأنّها تعلم إن هي توقّفت فإنّ مصيرها سيكون القتل. وشهريار لا يستطيع أن يقتلها؛ لأنّه يعلم أنّ قتلها سيفقده لذّة الاستماع و الاكتشاف والدهشة، وهو يجد نفسه أسيراً لفتنة السرد، بنسائه الجميلات المثيرات، ومدنه «الواقعيّة بقطبيها العربيّ و الفارسيّ، والأسطوريّة »(١٢)، و المدن التي تعتبر «وسطاً ما بين الحقيقة والأسطورة »(١٣)، وحوادثه التي تنتشله من هموم السياسة والحكم، و تقذف به بعيداً صوب عوالم التخيّل السحريّة ، وذاكرة الحضارات التي سبقته، أو تزامنت مع حضارة مملكته. فـ « القصّة تساوي الحياة وغياب القصّة يساوي الموت. وإذا لم تجد شهرزاد قصصاً لترويها، فإنّها ستُعدم» (١٤).

إنّ معظم شخوص ألف ليلة وليلة، ومنذ الحكاية الأولى التي تحكيها شهرزاد لشهريار ، يلجئون إلى إنقاذ أنفسهم، وإنقاذ من يحبونهم إذا وقع عليهم الظلم، وإذا ألمّت بهم المصائب، وحدّقت بهم المخاطر التي تصل حدّ الموت. وهذا ما تشير إليه الحكاية الأولى التي تحكيها شهرزاد لشهريار، حكاية « التاجر والجنيّ والشيوخ الثلاثة »، فقبل أن يفتضّ شهريار شهرزاد تمهيداً لقتلها في ليلتها الأولى، كعادته مع نساء مملكته، تسارع أختها دنيازاد لتطلب منها أن تحكي حكاية، وهذا ما كانتا قد اتّفقتا عليه قبل قدومهنّ إلى قصر الملك شهريار: « بالله عليك يا أختاه حدّثينا

القصّ، وسحريّة الفضاءات المكانيّة التي يصل إليها الأبطال. تحكي شهرزاد الحكاية. تتقدّم الجواري الجميلات فاردات خرائط أجسادهنّ، فيندفع الرجال مسعورين صوب هاته الجواري، ثمّ تبعدهم شهرزاد بارتحالهم مع السرد المرتحل، في حكاية جديدة، إلى فضاءات جديدة ، ثمّ تتداخل الأحداث، ثمّ يدرك شهرزاد الصباح فتسكت عن الكلام المُباح[٩]. عندها تستسلم لذراعي شهريار: « ثمّ إنّهم باتوا تلك الليلة متعانقين »[١٠].

وعندما تنام شهرزاد متعانقة مع شهريار، فإنّها تكون مطمئنة إلى أنّه لن يقتلها إلاّ بعد أن تنتهي خيوط الحكاية، وأنّه سيصبر عليها حتَّى يعرف مصير أبطال الحكاية الذين يتعاطف معهم، والذين يلتقون معه بشكل أو بآخر، حيث يبدون مطعونين مثله بخيانة زوجاتهم لهم، فيما إذا سافروا خارج مدنهم للحرب أو الصّيد أو التجارة، عندها يؤجّل شهريار الملك قتلها حتّى تنتهي حكايتها، و ما إن تنتهي الحكاية حتّى تعود شهرزاد ثانية لتحريض شهريار على فعل السماع و التوق إلى حوادث غرائبيّة جديدة، إذ تعده ـ إن أبقاها حيّة ـ أنّها ستحكي له حكاية جديدة أكثر غرابة وجمالاً من الحكاية السابقة: « قالت دنيازاد: ما أحسن حديثك يا أختاه و ما أطيبه، و ما أحلاه وما أعذبه. قالت شهرزاد: و أين هذا من حكاية علي شار. فقال الملك في نفسه: و الله لا أقتلها حتَّى أسمع بقية حديثها، ثمّ قال لها: و ما هي حكاية علي شار؟ » [١١].

إنّ شهريار لا يستطيع أن يقتل شهرزاد طالما أنّها تروي حكايات عذبة جديدة، لأنّه منذ الحكاية الأولى بات مفتوناً بالسرد الغرائبيّ و السحريّ ، وبات أسيراً لحوادثه التي ستكتمل في الليلة القادمة، أو في عدّة ليال أخرى. ولقد كانت شهرزاد راوية بارعة قادرة على أن تجعل شهريار أسيراً لهذه الحوادث غير المكتملة، لأنّ الحدث يظلّ قابلاً لأن ينفتح على حكايات فرعيّة مثيرة متفرّعة عن الحكاية الأصليّة، موصولة بها، ومقطوعة عنها في آن. فسلسلة الانقطاعات في الحكاية

رواها الشيوخ الثلاثة فحسب، بل جعلته هذه الحكايات، تحت تأثير سطوتها، يهتزّ طرباً. فمهمّة الحكاية أن تحقّق درجة عالية من المتعة للمتلقي، وتخرجه من حالة يأسه وحزنه، وتهذّب طباعه الوحشيّة، وتدفعه لأن يكون كريماً متسامحاً مع الذين أخطؤوا بحقّه. و من هنا فإنّ العفريت المليء بالقهر و الحزن على ولده، و المشحون بالغضب وشرّ الانتقام من التاجر الذي قتل هذا الولد[٢٣]، يصبح بعد أن سمع الحكايات السحريّة المثيرة مليئاً بالرحمة، ومأخوذاً بحالة من الصفاء والفرح والاهتزاز نشوة، وقد نسي أحزانه على ولده، فما كان منه إلاّ أن عفا عن قاتل ولده.

إنّ شهرزاد وهي تروي لشهريار حكاية « التاجر و الجنيّ و الشيوخ الثلاثة » تطمح إلى انتزاع مخالب الوحش عند شهريار، وتهذيب طباعه و أنسنتها، والانتقال به من حالته الهمجيّة والدمويّة إلى حالة حضاريةّ تدفعه لأن يعفو عنها وعن نساء مدينتها، و كأنها تقول له: إذا كان هذا الجنيّ الباطش المليء بالشرّ وشهوة الانتقام ممن قتل ولده خطأً، قد رقّ و امتلأ نشوة و طرباً، وعفا عن هذا القاتل بعد أن سمع هذه الحكايات العجيبة، فلماذا لا تتخلّى عن بطشك و دمويتك، وتنتقل من حالتك الهمجيّة إلى حالة إنسانيّة، تصبح فيها منتشياً طرباً أمام هذه الحكايات السحريّة التي أرويها لك، وتعفو عني مثلما عفا ذلك العفريت عن ذلك التاجر، مع العلم أنّي لم أرتكب أيّ ذنب يستوجب القتل؟.

وقد نجحت شهرزاد فيما بعد في ترويض الوحش الشهرياريّ، ونزع مخالبه، تحت تأثير سلطة حكاياتها الغرائبيّة المثيرة، لأنّها عمدت إلى أن « تقاوم الرجل (شهريار) بسلاح اللغة، فحوّلته إلى (مستمع) و هي (مبدعة) و أدخلته في لعبة المجاز و شبكته في نصٍّ مفتوح، نصّ تقوم الحبكة فيه على الانتشار و التداخل و التبدّل والتنوّع. وتاه الرجل في هذا السحر الجديد»[٢٤].

وتشير إحدى حكايات ألف ليلة و ليلة إلى أنّ الخليفة هرون الرشيد كان يقف مفتوناً ومنتشياً تحت تأثير الحكايات التي تُروى له، وكان إذا ما سمع حكاية جميلة

حديثاً نقطع به سهر ليلتنا، فقالت: حبّاً وكرامة إن أذن لي الملك»(١٥). عندها تبدأ شهرزاد بسرد حكاية « التاجر و الجنيّ و الشيوخ الثلاثة ». ففي هذه الحكاية يجلس أحد التجّار المسافرين بقصد التجارة تحت إحدى الأشجار، ويبدأ بتناول طعامه: «وحطّ يده في خرجه و أكل كسرة كانت معه و تمرة، فلما فرغ من أكل التمرة رمى النواة فإذا بعفريت طويل القامة و بيده سيف دنا من ذلك التاجر و قال له: قم حتى أقتلك (...) ، (فقد) جاءت النواة في صدر ولدي فقضي عليه لساعته. ثمّ جذبه وبطحه على الأرض، فبكى التاجر»(١٦). إلاّ أنّ الراوي رأى أن يُنقذ بطله التاجر من القتل، وذلك بفعل تأثير ثلاث حكايات سحريّة يرويها ثلاثة أبطال آخرين مساعدين لهذا البطل التاجر أمام العفريت. إذ يستحضر ثلاثة شيوخ إلى المكان الذي ينوي فيه العفريت قتل التاجر، و يعرض كل منهم على هذا العفريت أن يحكي له حكاية جرت معه، وتمسّه شخصيّاً. يقول الراوي(١٧):

« فانتبه منهم الشيخ الأول وقبّل يد العفريت وقال: يا ملك ملوك الجان، إذ حكيت لك حكايتي مع هذه الغزالة أتهب لي ثلث دم هذا التاجر؟ قال نعم». ويحكي الشيخ الأول حكايته، فيهب العفريت ثلث دم التاجر(١٨)، ويحكي الشيخ الثاني حكايته مع الكلبتين المرافقتين له، فيهب له العفريت ثلث دم التاجر(١٩). أمّا الشيخ الثالث صاحب البغلة فيتقدّم إلى العفريت قائلاً(٢٠): « أنا أحكي حكاية أعجب من حكاية الاثنين وتهب لي باقي دمه و جنايته. فقال الجنيّ: نعم».

وما إن تنتهي الحكايات الثلاث التي رواها الشيوخ، حتى يكون الجنيّ قد افتتن بهذه الحكايات السحريّة، وتأثّر بإيديولوجيا العفو التي بثّها الراوي في حكاية الشيخ الثاني: «يا محسناً لمن أساء كفى المسيء فعله» (٢١). وانتشى طرباً وقرّر أن يهب باقي دم التاجر للشيخ الثالث: « فلمّا فرغ من حديثه (أي الشيخ الثالث) اهتزّ الجنيّ من الطرب و وهب له باقي دمه» (٢٢).

و لم يعف الجنيّ عن التاجر الذي قتل ابنه بفضل هذه الحكايات الثلاث التي

الأحدب ـ الذي كان من خاصّة مقرّبيه و مهرّجيه .. ففي حكاية «الأحدب و ملك الصين»، يتقدّم مجموعة من الأشخاص مكوّنة من رجل نصراني و مباشر على مطبخ السّلطان (المشرف على الطبّاخين) ويهوديّ وخيّاط، ويحكون لملك الصّين حكاياتهم أملاً في أن يعفو عنهم، ويمتنع عن شنقهم لأنّهم مدانون بجريمة قتل مهرّجه الغامضة، فيحكي الرّجل الأوّل النّصرانيّ حكايته العجيبة للملك، لكنّ الملك لا يرى فيها جديداً مثيراً، فيقول لهم: « لا بدّ من شنقكم جميعاً »[٢٩]. و يتقدّم الرّجل الثّاني المباشر بين يدي الملك ويحكي حكاية جديدة، ويظنّ أنّها أشدّ غرابة من حكاية الأحدب مع هؤلاء الرّجال المتّهمين بقتله، لكنّ الملك يقول له[٣٠]: « ما هذا بأعذب من حديث الأحدب، بل حديث الأحدب أعذب من ذلك، ولا بدّ من شنقكم جميعاً». ويأتي دور اليهوديّ ويحكي لملك الصّين حكايته ـ أملاً في أن تكون ذات تأثير سحريّ فيه، بحيث تجعله يعفو عنهم ـ إلاّ أنّ الملك لا يراها بأعجب من حكاية الأحدب، ويصمّم على شنقهم جميعاً[٣١]، لكنّه يعطيهم فرصة رابعة حتى ينقذوا أنفسهم، وذلك بأن يحكي الخيّاط له حكاية أكثر تشويقاً وإثارة من الحكايات الثّلاث. يقول الملك[٣٢] للخيّاط: « يا خيّاط إن حدّثتني بشيء أعجب من حديث الأحدب وهبت لكم أرواحكم».

وإذا كان الملك قد قال للنصرانيّ والمباشر واليهوديّ إنّه لم يعجب بحكاياتهم، فليس لأنّ هذه الحكايات غير مثيرة أو غير عجيبة، أو غير قادرة على إمتاع الملك، بل لأنّه يريد أن يستمتع بالمزيد من الحكايات السحريّة قبل أن يعفو عنهم، فهو سيعفو عنهم في النّهاية، لكنّه قبل أن يعفو عنهم يريد أن يُخرِج كلّ ما في مخزونهم الحكائيّ من حكايات سحريّة غرائبيّة ومثيرة، فما كان منه إلاّ أن طلب من الخيّاط أن يحكي له حكاية جديدة أكثر غرابة و إثارة من الحكايات السابقة. ولأنّ الخيّاط كان يعرف أنّه كلّما كان قادراً على إدهاش الملك، و زيادة تشويقه إلى سماع الحكايات، ومن ثَمَّ تحفيز رغباته للدخول في عوالم سحريّة ومثيرة، كان قادراً على

يسارع في العفو عن الشخص المغضوب عليه غضباً يصل حتّى القتل. ففي حكاية: «الوزير نور الدّين مع أخيه شمس الدّين» يكون أحد عبيد الوزير جعفر البرمكي هو السّبب الرّئيس في قتل زوجة أحد التُّجار، بعد أن ادّعى افتراءً أنّها عشيقته، وأنّها أعطته تفاحة حمراء كعربون محبّة ـ وهي تلك التُّفاحة التي اشتهتها الزّوجة بعد شفائها من مرض شديد ألمّ بها ، فما كان من زوجها إلاّ أن سافر خصيصاً إلى البصرة لإحضار هذه التُّفاحة محبّة بزوجته ـ وعندما يشاهد الزّوج التّاجر التّفاحة الحمراء بيد العبد يسأله عن مصدرها فيجيبه العبد قائلاً[٢٥]: «أخذتها من حبيبتي وأنا كنت غائباً وجئت فوجدتها ضعيفة وعندها ثلاث تفّحات، فقالت إنّ زوجي الدّيُّوث سافر من شأنها إلى البصرة فاشتراها بثلاثة دنانير، فأخذت منها هذه ». فشكّ التاجر بأنّ زوجته قد خانته مع هذا العبد، فأسرع وأخذ سكّيناً، ونحرها وقطع رأسها وأعضاءها[٢٦].

ويتوالى السّرد الحكائيّ ليكشف حقيقة العبد، وأنّ المرأة قُتِلت، وهي بريئة، بسبب افتراء العبد عليها. ويُدان العبد ويُسجن تمهيداً لمحاكمته، ثمّ قتله فيما بعد، لكنّ سيّده الوزير جعفر البرمكي يغري الرّشيد بحكاية أشدّ غرابة من حكاية التّاجر مع زوجته المقتولة، وهي حكاية «الوزير نور الدّين مع أخيه شمس الدين». يقول الرّاوي[٢٧]:« فقال الخليفة: و أيّ حكاية أعجب من هذه الحكاية، فقال جعفر: يا أمير المؤمنين لا أحدّثك إلاّ بشرط أن تعتق عبدي من القتل، فقال: قد وهبت لك دمه». وتحت تأثير سلطة الحكاية وسحرها يعفو الرّشيد عن عبد جعفر البرمكي، الّذي كان السبب في قتل زوجة التّاجر البريئة، ويعفو عن الزّوج القاتل، ويجعله من ندمائه[٢٨].

وفي موضع آخر يبدو تأثير سلطة الحكاية في أحد الملوك (ملك الصّين) تأثيراً قويّاً، إذ يستمتع هذا الملك بمجموعة من الحكايات التّاريخيّة و الغريبة الّتي يحكيها له مجموعة من الشّخوص المتّهمين بأنّهم كانوا السّبب الرّئيس في موت مهرّجه

ويسرد حكايات إخوته.

١٠ - مزيّن بغداد يسرد ـ للمرّة الثّالثة ـ لملك الصين حكايته مع الشاب البغدادي الجميل، وحكايته مع الخليفة العبّاسيّ المنتصر بالله، وحكايات إخوته الغرائبيّة التي حدثت في فضاءات مكانيّة متعدّدة جداً.

إنّ حكايات ألف ليلة وليلة تتوالد لتعمل على تخليص الشخوص من بطش مقصلة السلطة؛ انطلاقاً « من العجيب إلى الأعجب إلى الأكثر عجباً. وواضح من هذا الترابط أنّ الأوّل وليد الثّاني. فكلّما انتهت حكاية كبرى وتناسلت حكايات فرعيّة عديدة ضمنها، كانت النهاية بتعجّب الشخصيّات المرويّ لهم في الحكاية، والمرويّ له خارجها (...) شهريار »(٣٥).

وعندما يقتنع ملك الصّين بأنّ حكاية الخيّاط و ما تضمنته من سبع حكايات فرعيّة هي الأكثر عجباً من الحكايات السّابقة: حكايات النّصرانيّ والمباشر واليهوديّ، فإنّه يعفو عنهم شرط أن يُحضروا له المزيّن، ليعيد ويروي له حكايته وحكايات إخوته: « فلمّا سمع ملك الصين هذه القصّة أمر بعض حجّابه أن يمضوا مع الخيّاط ويحضروا المزيّن. وقال لهم: لا بدّ من حضوره لأسمع كلامه ويكون ذلك سبباً في خلاصكم جميعاً وندفن هذا الأحدب ونواريه التراب فإنّه ميّت من أمس ثمّ نعمل له ضريحا؛ لأنّه كان سبباً في اطّلاعنا على هذه الأخبار العجيبة»(٣٦).

و نظراً لأنّ حكاية الخيّاط هي الأكثر غرابة و دهشة و تأثيراً في الملك، فإنّه رفض أن يعفو عن الرواة الأربعة: النصرانيّ والمباشر واليهوديّ والخيّاط، إلاّ بعد أن يُحضروا له مزيّن بغداد؛ ليعيد سرد حكايته و حكايات إخوته للمرّة الثّانية أمامه. وبهذا تكون حكايات المزيّن وإخوته ـ و عددها سبع حكايات ـ قد سُردت مرّتين أمام الملك، واحدة بصوت الخيّاط، و أخرى بصوت المزيّن، وسُردت مرّة سابقة أمام الخليفة العبّاسيّ المنتصر بالله بصوت المزيّن. وبهذا يكون ملك الصين قد عفا عن الرواة تحت تأثير سلطة حكاياتهم العجائبيّة التي تبلغ إحدى عشرة حكاية(٣٧).

انتزاع العفو منه، له ولزملائه. و من هنا فقد عمد إلى توسيع الفضاء السّرديّ لحكايته، وجعله قادراً على احتواء ثماني حكايات في حكاية واحدة. إذ يحكي الخيّاط لملك الصّين الحكاية الّتي سمعها من الشاب البغداديّ الجميل و ما جرى له مع عشيقته بنت قاضي بغداد، ومع إحدى المزيّنين الفضوليّين في مدينة بغداد(٣٣). ثمّ يروي الخيّاط لملك الصّين ما رواه المزيّن البغداديّ الفضوليّ لهذا الخيّاط، وهو عبارة عن سبع حكايات عجيبة تخصّه هو و إخوته السّتّة، وهذه الحكايات السّبع(٣٤) هي نفسها الّتي سبق لهذا المزيّن و رواها أمام الخليفة العبّاسيّ المنتصر بالله بن المتوكّل (٢٤٧-٢٤٨هـ/٨٦١-٨٦٢م).

و هكذا تتعدّد الأصوات السّرديّة في الحكاية الواحدة، لتتشابك و تتضافر مجتمعة على إنقاذ الشّخوص المحكوم عليهم بالموت. ففي هذه الحكاية، حكاية « الأحدب وملك الصّين »، تقوم الأصوات الآتية بعمليّة السّرد الحكائيّ: صوت شهرزاد و صوت الرجل النصرانيّ و صوت المباشر و صوت اليهوديّ و صوت الخياط و صوت الشاب البغدادي الجميل و صوت المزيّن البغدادي الفضولي و صوت إخوته السّتّة. وهذه الأصوات تقوم بسرد الحكاية على الشّكل الآتي:

١ - شهرزاد تسرد للملك شهريار.
٢ - النصرانيّ يسرد لملك الصين.
٣ - المباشر يسرد لملك الصين.
٤ - اليهوديّ يسرد لملك الصين.
٥ - الخيّاط يسرد لملك الصين.
٦ - الشاب البغداديّ الجميل يسرد للخيّاط ما جرى له مع مزيّن بغداد.
٧ - إخوة مزيّن بغداد يسردون لأخيهم المزيّن حكاياتهم الستّ.
٨ - مزيّن بغداد يسرد للخليفة العبآسي المنتصر بالله حكايات إخوته السّتّة.
٩ - مزيّن بغداد يسرد للخيّاط ما جرى له مع الخليفة العبّاسيّ المنتصر بالله،

نفسه، وملس بيديه على وجهه، وقال لا إله إلا الله، محمد رسول الله.

فتعجّب الحاضرون ممّا رأوه و عاينوه فضحك ملك الصين حتّى غشي عليه، وكذلك الحاضرون، وقال السلطان: و الله إنّ هذه القصّة عجيبة ما رأيت أغرب منها، ثمّ إنّ السّلطان قال: (يا مسلمين) يا جماعة العسكر هل رأيتم في عمركم أحداً يموت ثمّ يحيا بعد ذلك؟ ولولا أنّ الله رزقه بهذا المزيّن لكان اليوم من أهل الآخرة فإنّه كان سبباً لحياته، فقالوا: والله إنّ هذا من العجب العجاب» [٣٩].

ولا تنتهي الحكاية بالنّهاية السّعيدة لملك الصين وحده فحسب، بل ستحلّ السعادة على جميع الأصوات الساردة، فالحكاية فضاء عذب للراوي والمرويّ له في آن. لقد عفا ملك الصين عن الرواة، وزاد في إكرامهم، وجعلهم من خاصّة مقرّبيه. لقد كافأتهم الحكاية العجائبيّة بأكثر ممّا كانوا يطمحون إليه، ويتوقّعونه. كانوا يطمحون إلى النّجاة من حبل المشنقة، وهاهم أولاء ينعمون بعطف الملك وهداياه، وأمواله. يقول الراوي[٤٠]: « ثم إنّ ملك الصين (...) خلع على اليهوديّ والنصرانيّ و المباشر، وخلع على كل واحد خلعة سنيّة، وجعل للخيّاط خياطة ورتّب له الرواتب (...) وخلع على الأحدب خلعة أيضاً ورتّب له الرواتب وجعله نديمه، وأنعم على المزيّن وخلع عليه خلعة سنيّة ورتّب له الرواتب و جعل له جامكيّة [٤١] وجعله مزيّن المملكة و نديمه، ولم يزالوا في ألذّ عيش وأهنئه إلى أن أتاهم هادم اللّذّات و مُفرّق الجماعات».

إنّ الوحدة السرديّة السابقة تؤكّد أنّ هبات الملك لرواة الحكايات تتناسب مع أهميّة حكاياتهم، وقدرة هذه الحكايات على التأثير على الملك، نظراً لما يحمله السرد الحكائيّ من أحداث خرافيّة و عجائبيّة. فالحكاية العجيبة الواحدة التي رواها كلٌّ من اليهوديّ والنّصرانيّ والمباشر كان لها خلعة سنيّة واحدة. أمّا الحكايات (الأعجب) التي رواها الخيّاط فقد كان لها مكافأة أكبر، وهي أنّ الخيّاط صار نديماً للملك. أمّا مكافأة المزيّن فقد كانت أكبر من مكافآت اليهوديّ والنصرانيّ والمباشر والخيّاط، لأنّه هو الراوي الحقيقيّ للحكايات التي سبق ورواها الخيّاط لملك الصين،

وإذا كانت شهرزاد قد استطاعت أن تؤخّر الإعدام الذي يهدّدها، وذلك بسردها للحكايات الخرافيّة أمام شهريار(٣٨)، فإنّ كثيراً من أبطال ألف ليلة وليلة استطاعوا أن يؤخّروا حكم الإعدام المفروض عليهم بفعل السرد العجائبي، ثمّ فيما بعد استطاعوا إلغاءه، عندما أصبح المروي له مدهوشاً بفعل سلطة الحكاية الجذّابة والمثيرة.

وحتى يحقّق الرّاوي للمروي له أعلى درجات المتعة والسعادة، ومن ثَمَّ الدخول به إلى عالم سحريّ غرائبيّ، عليه أن يعمل دائماً على استحضار النهايات المكلّلة بالسعادة والمتجاوزة لحدود التخيّل أحياناً، أي بتعبير آخر عليه أن ينهي حكايته بحدث عجائبي مُفرح لا يستطيع المروي له أن يتكهّن بحدوثه. فملك الصين في نهاية الحكاية تصالح مع الرّواة الّذين سردوا له، وعفا عنهم، واستكان إلى حقيقة موت مهرّجه الأحدب، وقرّر أن يبني له ضريحاً تخليداً لذكراه؛ لأنّه أسعده في حياته ومماته، في حياته بفعل التهريج وجلب المسرّات له ، وفي مماته لأنّه كان السّبب في حضور هؤلاء الرّواة المتميّزين بحكاياتهم العجيبة إلى مجلسه. لكنّ شهرزاد، التي كرّست معارفها و مخزونها الحكائيّ لسعادة الرّجل السلطويّ شهريار، لم تشأ أن تنهي الحكاية بالنّهاية التي يتوقّعها شهريار، بل شكّلتها تشكيلاً يفوق تخيّلاته، إذ قذفت به إلى الحالة السحريّة التي هي أشد عجباً وسروراً، وذلك بأن جعلت المزيّن يفاجئ ملك الصين و الرواة الآخرين بمفاجأة يستحيل عليهم أن يتوقّعوا حدوثها، وهي: أنّ هذا المهرّج الأحدب الذي يظنّونه ميّتاً من أمس - على حدّ تعبير الرّاوي - ليس ميّتاً بل هو حيّ:

« فقال (المزيّن) يا ملك وحقّ نعمتك إنّ هذا الأحدب فيه الرّوح، ثمّ إنّ المزيّن أخرج من وسطه مكحله فيها دهن، ودهن رقبة الأحدب حتى عرقت، ثمّ أخرج كلاّبتين من حديد ونزل بهما في حلقه فالتقطتا قطعة السّمك بعظمها، فلمّا أخرجها رآها النّاس بعيونهم، ثمّ نهض الأحدب واقفاً على قدميه وعطس عطسة واستفاق من

إن نحن حكينا لكم يا سادة القصور ويا حكّام الأمّة حكاية عجيبة وغريبة، لم يسبق لكم أن سمعتم بها قطّ، هل تتكرمون بالعفو عنّا، وتهبوننا دماءنا؟ .

إنّ الحكاية العجيبة في ألف ليلة وليلة، بالإضافة إلى قدرتها على تأجيل فعل الموت أو منعه، فإنّها تحمل خطاباً فكرياً بحمولات إيديولوجيّة ومعرفيّة، إنّها تدعو إلى الحكمة والمعرفة ، وردّ الظّالم عن ظلمه. وعندما يسردها الراوي فإنّه يقترح على المروي له أن يكون متأمّلاً في أهدافها ومقاصدها، ويدعوه بشكل ضمنيّ إلى أن يقتدي بالعنصر الجماليّ و الخيّر فيها، و أن يستفيد من هذا العنصر ليكون له عبرة و موعظة يضعهما نصب عينيه وهو يتعامل مع أفراد شعبه، ويطلق أحكامه فيهم، لأنّ القسم الأكبر من رواة ألف ليلة وليلة هم من أفراد الطّبقة الشعبيّة. وعلى الرّغم من أنّ الرواة المحكوم عليهم بالموت يهدفون - بالدرجة الأولى من حكاياتهم العجيبة - إلى دفع الموت عنهم، إلاّ أنّهم وهم يروون يبثّون مجموعة من القيم الإيديولوجيّة التي يؤمنون بها؛ لتكون مساعدة لهم على تقديم الموعظة والعبرة التي يأملون منها أن تؤثّر في المرويّ له، ومن ثَمَّ تدفعه لأن يقتدي بها، ويسارع في العفو عنهم. وهنا يمكن القول: إنّ الخصائص الجماليّة لمختلف أشكال الأدب القصصيّ الشعبيّ تتّسم «بعلاقاتها المباشرة بالإيديولوجيّة الشعبيّة، و بـ «آمال وتطلّعات» الشعب » [٤٦].

إنّ الحكاية العجيبة التي يرويها المحكوم عليه بالموت، والتي ستساعده على النجاة، هي عبارة عن حديث سحريّ مشوّق، ويحمل عبراً و مواعظ. يقول أحد الأبطال لأحد الملوك:

« يأيها الملك إنّه جرى لي حديث عجيب و أمر غريب، لو كُتِب بالإبر على آماق البصر لكان عبرة لمن اعتبر».[٤٧]

و إذا كانت الحكاية العجيبة في ألف ليلة وليلة قادرة على إنقاذ الرواة الشعبيّين من الموت، فإنّها أيضاً قادرة على إنقاذ الملوك من بطش ملوك آخرين، وقادرة على إعادتهم إلى مكانتهم الطبقيّة الحقيقيّة في سلّم المجد والسيادة بعد أن هزمتهم

هذا من جهة، و من جهة أخرى لأنّه أبدى معرفة متطوّرة ذات علاقة بالخبرات الطبيّة، كان من شأنها أن تنقذ الأحدب من غيبوبته، وتدهش ملك الصين وجميع الحاضرين بمجلسه، ومن شدّة دهشة ملك الصين ممّا فعله المزيّن للأحدب ضحك حتّى غشي عليه، واعتبر أنّ ما شاهده أشدّ عجباً من أيّة حكاية سمع بها طيلة حياته: «والله إنّ هذه القصّة عجيبة ما رأيت أغرب منها». و من هنا فقد كانت مكافأة المزيّن هي المكافأة الكبرى من بين مكافآت الرواة الآخرين، وهي عبارة عن خمس مكافآت من أهمّ المكافآت التي يكافئ السّلطان بها رعاياه(٤٢)؛ فالملك في ألف ليلة وليلة « ينفق ماله بلا رويّة، ويغمر بالهدايا أولئك الذين يأتون إليه من بقاع الأرض ليرووا له قصّة جديدة» (٤٣). مع ملاحظة أنّ الحكايات التي رواها الخيّاط لملك الصين، و التي رواها المزيّن للخيّاط، كانت هي السبب الرئيس في إخراج المزيّن من السجن، لأنّ ملك الصين عندما سمع الحكايات من الخيّاط، سارع و أمر حجّابه أن يذهبوا إلى السجن، ويُخرجوا المزيّن منه(٤٤).

وإذا كانت شهرزاد امرأة ليست كبقيّة النساء، لأنّها جاءت إلى شهريار، وهي مصمّمة على إيقافه عند حدّه، وقد استجمعت في شخصيّتها كل قدرات بني جنسها(٤٥)، واستنفرت كثيراً من المخزون الحكائيّ والمعرفي لعصرها والعصور التي سبقتها، لتؤجّل به فعل قتلها، فإنّ كثيراً من أبطالها الرواة على درجة عالية من الخبرات المعرفيّة بالتاريخ والخرافات والسحر و الأدب والموسيقى والعلوم المختلفة. وقد كانت هذه الخبرات كفيلة بإلغاء أحكام إعدامهم، التي سنّتها سلطات ظالمة باطشة لا تستطيع العيش إلاّ وسط برك من دماء شعوبها. وقد يكون من أهمّ مزايا هذه السلطات أنّها تعشق الحكايات، وتُؤسَر في فضائها التخيّليّ العذب المغري،الفضاء الذي لا يستطيع المروي لهم، من طبقات السلطة، أن يقاوموا إغراءاته المتجدّدة النامية في المدن والأسواق والقصور والحمّامات ومقصورات الجواري. ومن ثَمَّ لا يستطيعون إلاّ أن يقبلوا شروط الرواة التي يمكن تلخيصها في:

وإلاّ فإنّها ستقتله بدلاً منه. وبالحيلة ينجو الأمجد، ويأخذ السيف ويقتلها، وينقذ المملوك بهادر(٥٢).

ويبدو أنّ وضع المرأة في بؤرة الشّر والحقد والرّغبة في القتل، كما تشير إليه الحكاية، يمكن أن يُفهم في النّهاية أنّه نوع من الإيديولوجيا الرجوليّة المعادية للمرأة، من حيث كونها متهتّكة وشرّيرة، و غير قادرة على أن تكون متّزنة إذا ما شربت الخمرة، و من شدّة شرّها فإنّها مجرمة، لا يصفو لها فضاء طقس الثمالة العربيديّ إلاّ بقتل المملوك الذي لم يبد إلاّ الطاعة لها وللأمجد: « فقال الأمجد: و أيّ شيء خطر لك حتى أقتل مملوكي؟ قالت: لا يكمل الحظّ إلاّ بقتله» (٥٣).

ويتوالى السرد الحكائيّ ليُدان الأمجد بجريمة القتل أمام ملك مدينة المجوس، ومن ثمّ لتهبه حكايته، التي يرويها كاملة لملك مدينة المجوس، دمه، وتضعه في أعلى سلّم المجد والسيادة، حيث تقذفه من التشرّد والاغتراب إلى فضاء طبقة السلطة السياسيّة، الطبقة التي كان ينتمي إليها قبل تشرّده. إذ إنّ ملك المدينة عندما يسمع حكايته العجيبة، لا يستطيع أن يخفي إعجابه الشديد بهذه الحكاية، وببطلها الأمير الذي كان وفيّاً مع زوجة أبيه الملكة حياة النّفوس التي أوغرت عليه صدر والده الملك قمر الزمان، فسعى في قتله(٥٤)، وكان رافضاً الانقياد وراء رغبة المرأة الهوجاء التي تريد قتل المملوك بهادر، حتى يكتمل حظّها بقتله، فما كان من الملك عندما سمع هذه الحكاية إلاّ أن عفا عن الأمير الأمجد، ورجاه أن يكون وزيره، وأغدق عليه بكرم أسطوريّ. يقول الراوي(٥٥): « ثم حكى (الأمجد) للملك حديثه وأخبره بما جرى له ولأخيه من المبتدأ إلى المنتهى، فتعجّب الملك من ذلك غاية العجب، وقال: إنّي قد علمت أنّك معذور، ولكن يا فتى هل لك أن تكون عندي وزيراً. فقال له: سمعاً وطاعة. فخلع عليه الملك وعلى بهادر خلعاً سنيّة، وأعطاه داراً حسنة وخدماً و حشماً، وأنعم عليه بجميع ما يحتاج إليه، ورتّب له الرواتب والجرايات».

يرى تزيفتان تودوروف(٥٦) أنّه «إذا كانت كل الشخصيّات (في ألف ليلة وليلة) لا

المصائب و المكايد، وقذفت بهم إلى التشرّد والاغتراب القسري والفقر الشديد. ففي حكاية « الملك قمر الزمان والملكة بدور » يصل الأمير الأمجد إلى مدينة يسميها الراوي بـ « مدينة المجوس »(٤٨)، بعد أن حاكت له أمّه و زوجة أبيه مؤامرة كادت تفتك به، وهناك يتجوّل في المدينة مستطلعاً حركة الحياة فيها، وبمصادفات ألف ليلة وليلة الغرائبيّة يشاهد امرأة من نسائها «ذات حسن وجمال وقدّ واعتدال ليس لها في الحسن مثال، فلمّا رأته رفعت القناع عن وجهها وغمزته بحواجبها وعيونها، وغازلته باللّحظات وقد لعبت به أيدي الصّبابات» (٤٩). ومثله مثل كلّ ملوك و أمراء وأبطال ألف ليلة وليلة لم يستطع مقاومة إغراء سلطتها الأنثويّة، « فمشى قدّامها ومشت خلفه. ولم يزل ماشياً بها من زقاق إلى زقاق و من موضع إلى موضع »(٥٠). ولمّا كان لا يملك منزلاً في هذه المدينة، فقد جلس أمام باب كبير مغلق، وجلست المرأة الجميلة معه طالبة منه أن يفتح الباب. عند ذلك ادّعى أنّه ترك المفتاح مع خادمه، فما كان من الصبيّة إلاّ أن قامت و ضربت قفل الباب بحجر فقسمته نصفين. ويدخلان المنزل، ويأتي صاحب المنزل (بهادر) الذي كان مملوكاً سخيّاً، صاحب جود وإحسان، وهو من أكابر رجال مدينته. وعلى انفراد يعتذر الأمجد لبهادر ويحكي له قصّته من أوّلها إلى آخرها، عندها يعطف بهادر عليه، ويصفح عنه، ويطلب منه أن يظلّ في موقع السيّد، ويتصرّف تصرّف السيّد في داره، ومع عبده(٥١) .

إنّ حكاية الأمير الأمجد العجيبة تسهم في التأثير في المالك الحقيقيّ للدّار (بهادر)، وتجعله يصفح عن الأمجد، ويرضى بتمثيل دور المملوك الخادم لسيّده، حتّى تقتنع الصبيّة بصحّة ما ادّعاه لها الأمير الأمجد. وفي المنزل يقيمون حفلاً عربيديّاً ماجناً قوامه اللّعب والانشراح، والطعام والشراب حتّى الثمالة. و مثل شخوص ألف ليلة وليلة، و هم يشربون، تثمل المرأة، و تتمكّن الخمرة منها. ومثلها مثل معظم نساء ألف ليلة وليلة، يتعكّر مزاجها من الصفاء والانشراح و المحبّة إلى السوداويّة والحقد، فتأخذ السيف، و تطلب من الأمير الأمجد أن يقتل المملوك بهادر،

اسمه عباد بن تميم بن ثعلبة، وكيف أكرمه عباد بن تميم، وآواه وأطعمه وصادقه، لكنّه استغلّ صداقته، واحتال عليه، وخانه، وقتله، وأراد اغتصاب أخته الجميلة[٥٩]. وعندما انتهى من حكايته اعتقد أنّها قادرة على التأثير فيهم، وانتزاع العفو منهم. وقال[٦٠]: «وهذه الحكاية أعجب من حكايتي الأولى مع البنت الخادمة التي خطفتها من بيت المقدس». لكنّ النتيجة كانت عكس ما توقّع هذا البدويّ، فالحكاية لم تعجب المروي لها، بل حرّكت أشجانها، وتراءت لها صورة البدويّ الجلف الذي أوجعها ضرباً وشتمها وسخر منها، وهنا زاد تصميمها على قتله، لأنّها تأكّدت من أنّها أمام خاطف وظالم، بل أمام مجرم سفّاح، وأنّه يجب أن يُقتل تأسيساً على النصّ القرآنيّ: (وكَتَبْنَاَ عليهم فيها أنّ النفس بالنفس والعينَ بالعينِ والأنفَ بالأنفِ والأذُنَ بالأذُنِ، والسِّنِ بالسِّنِ)[٦١]. فما كان منها إلاّ أن « تبدّل النور في عينيها بالظلام، وقامت وجرّدت السيف وضربت به البدويّ (حمّاد) (...) فأطلعته من علائقه». [٦٢]

وفي الحكاية السابقة نفسها حكاية « عمر النّعمان وولديه»، يرتكب العبد غضبان، أحد عبيد الملك عمر النعمان، جريمة شنعاء، إذ يراود سيّدته الملكة أبريزة - زوجة عمر النعمان - عن نفسها، و عندما ترفضه مُحتَقِرَة، يجرّد حسامه ويقتلها. يقول الراوي[٦٣]: «و حين رآها الغضبان نزلت على الأرض وقف الشيطان في وجهه فشهر حسامه في وجهها، و قال: يا سيّدتي ارحميني بوصلك فلمّا سمعت مقالته التفتت إليه وقالت له ما بقي إلاّ العبيد السّود بعدما كنت لا أرضى بالملوك الصناديد؟ (...)، (و) وبكت بكاءً شديداً وقالت: ويلك يا غضبان و هل بلغ من قدرك أن تخاطبني بهذا الخطاب يا ولد الزنى وتربية الخنى؟ فغضب منها غضباً شديداً وتقدّم إليها وضربها بالسيف فقتلها، وساق جوادها قدّامه بعد أن أخذ المال و فرّ بنفسه هارباً في الجبال».

ويفرّ العبد غضبان بأموال سيّدته أبريزة بعد أن قتلها. ويتوالى السرد الحكائيّ، ويقع العبد غضبان بين يدي ولدها رومزان، بعد أن صار ملكاً، ويحكي غضبان للملك

تتوقّف عن رواية القصص، فذلك لأنّ هذا الفعل تلقّى التكريس الأعلى: فروى يساوي عاش. والمثل الأكثر بداهة، هو مثل شهرزاد نفسها، والتي تعيش مادامت تستطيع أن تتابع الرواية». إلاّ أنّه من الملاحظ أنّ هذا الرأي لا ينطبق على كل شخصيّات ألف ليلة وليلة، و حكاياتها؛ لأنّ الفعل روى يفقد قدرته على أن يساوي عاش في بعض الحكايات، بل يصبح هذا الفعل مساوياً للفعل قُتِلَ أو مات؛ لأنّ الحكاية، في بعض الأحيان، تفقد سلطتها المؤثّرة في المروي له، ومن ثَمَّ لا تسهم في دفعه لأن يعفو عن الأشخاص المدانين بجرم، وبخاصّة إذا كان هذا الجرم فظيعاً يستحقّ مرتكبه عقوبة الإعدام، ويمسّ بشكل شخصيّ المروي له، أو أحد أفراد عائلته. ففي حكاية «عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان »، يخطف حمّاد الفزاري البدويّ و قاطع الطرق الأميرة نزهة الزمان بنت الملك عمر النعمان من بيت المقدس، ويحملها إلى دمشق، وفي طريقه يهينها، ويسخر منها، ويضربها ضرباً وجيعاً، وما أن يصل مدينة دمشق حتّى يبيعها إلى أحد تجّار الرقيق بمائة ألف درهم، وبمصادفات ألف ليلة وليلة، يحضر هذا البدويّ إلى بغداد، وفي قصر الأسرة الحاكمة (أسرة الملك عمر النعمان)، وبحضور الأميرة نزهة الزمان، يروي لهم كيف أنّه خطف بنتاً من بيت المقدس قبل اثنتين وعشرين سنة[٥٧]، وباعها في دمشق، دون أنّ يعرف أنّ المرويّ لها، الأميرة الماثلة أمامه، هي نفس البنت التي خطفها سابقاً. وما إن ينهي حكايته حتّى تتأكّد نزهة الزمان أنّها أمام خاطفها الذي أذلّها سابقاً. فتسارع إلى قتله: « ثمّ قالت لهم: الآن حلّ قتله. ثمّ جذبت السيف وقامت إلى البدويّ لقتله، وإذا هو صاح وقال: يا ملوك الزمان لا تدعوها تقتلني حتّى أحكي لكم ما جرى لي من العجائب. فقال ابن أخيها كان ما كان: يا عمّتي دعيه يحكي لنا حكاية وبعد ذلك افعلي ما تريدين فرجعت عنه، فقال: يا ملوك الزمان إن حكيت لكم حكاية عجيبة هل تعفون عنّي؟ قالوا: نعم». [٥٨]

ويحكي لهم البدويّ حمّاد الفزاري حكايته العجيبة، وما جرى له مع رجل كريم

إيديولوجيّة إسلاميّة يؤمن بها كلّ رواة ألف ليلة وليلة، على اختلاف طوائفهم الدينيّة، يضاف إلى ذلك أنّ قتل العبد غضبان يبدو ضرورياً جداً في المبنى الحكائيّ العام لألف ليلة وليلة، لأنّ هذا العبد اجترأ وقتل سيّدته الملكة التي تقف في أعلى سلّم السلطة، بوصفها زوجة لملك عظيم الشأن هو الملك عمر النعمان، وأمّاً لملك عظيم آخر هو الملك «رومزان». ولأنّ ألف ليلة وليلة هي حكايات تكرّس التباينات الطبقيّة الحادّة في المجتمعات الإنسانيّة، وتحرم الشخوص من الطبقات الدنيا - طبقة العبيد- من امتيازات الطبقة العليا - طبقة الملوك - كان من المستحيل أن يجعل الراوي العبد غضبان قادراً على الوصول إلى جسد الملكة أبريزة(٦٦)، وكان من المستحيل أن يتركه حرّاً دون أن يقتله، لأنّ أهمّ مرويّ له في ألف ليلة وليلة - شهريار - كان في أعماقه يكره العبيد ويحتقرهم ويعتبرهم غَدَرة ومَكَرَة، وبخاصّة عندما اكتشف أنّ زوجته تطعنه في رجولته وتخونه مع عبده مسعود، وأنّ عشرين عبداً من عبيده يستبيحون عشرين جارية من جواريه(٦٧). و من هنا فإنّه لن يرضى من الراوية شهرزاد أن تترك العبد غضبان حرّاً طليقاً دون عقاب، فهي مجبرة على قتله؛ لئلا تفقد الحكاية العجائبيّة قدرتها على التأثير في شهريار، ومن ثَمَّ تفقد قدرتها على أن تجعله يؤجّل فعل قتلها.

لقد وعت شهرزاد جنون شهريار ونزقه وسرعة بطشه، ومن خلال وعيها كانت حذرة في اختيار حكاياتها، و حريصة على أن تنهيها نهاية تزيل التوتّر عنه، وتجعله مسترخياً مطمئنّاً؛ «فشفاء الروح التي تعاني من الزمن والكآبة يحتاج إلى استرخاء وعناية متواترة. وشهرزاد بدورها لم تكن تفعل سوى ذلك ببساطة نادرة!.. خبيرة هي في فن التحليل حيث تقوم بعمليّة الاستحواذ من خلال حكاياتها، لتنجز نوعاً من المعالجة العقليّة بواسطة الجرعات (...) التي توقظ الحلم والرغبة لتشيع الراحة كلّها». وفق رأي غاستون باشلار(٦٨). فالانتقام من العبد غضبان، وقتله في الحكاية، من شأنه أن يجعل شهريار مطمئنّاً لانتقامه من عبده مسعود، ومطمئنّاً إلى أنّ نظام السلطة الطبقيّة في مملكته، وفي كلّ ممالك ألف ليلة وليلة، قادر على تأكيد سطوته

رومزان حكايته العجيبة مع سيّدته الملكة أبريزة التي قتلها، دون أن يعرف أنّه يحكي هذه الحكاية لولدها. و ما إن يسمع رومزان هذه الحكاية حتى يسارع في قتل العبد غضبان انتقاماً لوالدته المغدورة. يقول الراوي(٦٤):«وأخبرهم بما وقع له مع الملكة أبريزة بنت الملك حردوب ملك الروم، وكيف قتلها وهرب، فلم يتمّ العبد كلامه حتى رمى الملك رومزان رقبته بالحسام، وقال: الحمد لله الذي أحياني وأخذت ثأر أمّي بيدي. وأخبرهم أنّ دايته مرجانة حكت له على هذا العبد الذي اسمه غضبان».

ولأنّ حكاية العبد غضبان أكّدت جرائمه الكثيرة: التهديد بالاغتصاب، قتل الملكة أبريزة، سرقة أموالها، فقد فقدت سلطة تأثيرها السحريّ العذب في المروي له، وأتت بنتيجة سلبيّة، إذ شحنت المروي له الملك رومزان ابن الملكة أبريزة بالحقد والرغبة بالانتقام من الراوي قاتل والدته، فما كان منه إلاّ أن أسرع بالانتقام من العبد غضبان وقتله. على أنّ قتل هذا العبد في هذه الحكاية لا يعني أنّها تفقد سحريتها وتأثيرها في مستمعين آخرين؛ لأنّ هذه الحكاية جزء يتفرّع من حكاية عجائبيّة كبرى هي حكاية «الملك عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان»، ويتداخل معها في آن، وهي تستمدّ منها بعض مقوّماتها العجائبيّة. ولذا فإنّ ما ينطبق على الكلّ الحكائيّ ينطبق في آن على عناصره الجزئيّة الأخرى. وحسب تصوّر كلود بريمون Claude Bremond، فإنّ كلّ حكاية تتكوّن من تداخل أو تشابك قصص صغيرة مؤلّفة من «عناصر يتحتّم وجودها، وكل قصص العالم وحكاياته تتكوّن حسب هذا التصوّر - انطلاقاً من تركيبات مختلفة لعشرات الحكايات الصغرى ذات الهيكل الثابت، علماً بأنّ هذه التركيبات المختلفة تمثّل عدداً صغيراً من مجموع الحالات والوضعيّات الأساسيّة في الحياة» (٦٥).

إنّ قتل العبد غضبان في حكاية «عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان» يأتي منسجماً مع مجموع المقولات الإيديولوجيّة التي يعتنقها الراوي و المروي له في آن. فالقتل في المفهوم الإسلاميّ محرّم، وعقوبته أن يُعاقب القاتل بالقتل، وهذه رؤية

سبائك، أحد ملوك العجم و حاكم بلاد خرسان، رجل مغرم بسماع الحكايات العجيبة، مثله مثل شهريار، ومثل الخليفة هرون الرشيد، فقد كان «يحبّ المنادمات والروايات والأشعار والأخبار والحكايات وأسمار وسير المتقدّمين، وكان كلّ من يحفظ حكاية غريبة ويحيكها له ينعم عليه، وقيل: إنّه كان إذا أتاه رجل غريب بسمر غريب وتكلّم بين يديه و استحسنه وأعجبه كلامه يخلع عليه خلعة سنيّة، ويعطيه عطايا ألف دينار، ويركبه فرساً مسرجاً ملجماً ويكسوه من فوق إلى أسفل ويعطيه عطايا عظيمة». (٧١)

وفي إحدى الليالي يشتدّ به شوقه إلى سماع الغرائبيّ والمدهش من الحكايات، فيستدعي تاجراً من تجّار المدينة يسمّى التاجر « حسن»، ويقول له(٧٢): « إنّي أريد منك أن تحكي لي حكاية مليحة وحديثاً غريباً بحيث لم أكن سمعت مثله قط، فإن أعجبني حديثك أعطيتك بلاداً كبيرة بقلاعها وأجعلها زيادة على إقطاعك وأجعل مملكتي كلّها بين يديك، وأجعلك كبير وزرائي تجلس عن يميني وتحكم في رعيّتي، وإن لم تأت بما قلت لك أخذت جميع ما في يديك وطردتك من بلادي». وهنا يجد التاجر حسن نفسه مجبراً على سرد حكاية أغرب من تلك الحكايات التي سمعها الملك، وإن لم يسرد فستُغْتَصَب أمواله، ويُشرّد مطروداً؛ على أنّ ما يسرده التاجر ليس من المؤكّد أن يثير الدهشة والغرابة لدى المتلقّي، أو المسرود له، لأنّ الملك هو الذي يحدّد بعد سماعه للحكاية، إذا كانت هذه الحكاية قادرة على إثارة دهشته وإعجابه أو غير قادرة، ومن ثَمَّ فإنّ السارد يظلّ في حالة رعب من سلطة الملك، فسلطة نفيه واغتصاب أمواله فوق رأسه، وهو بحاجة إلى إلغاء هذه السلطة بسلطة أشدّ تأثيراً منها، ولاتكون هذه السلطة إلاّ بالمقدرة على تشكيل حكاية عجيبة. وهنا يمكن القول: إنّ سرد الحكاية تحت حدّ السيف، والتشرّد القسريّ، واغتصاب الأموال، يكشف عن مدى استبداد حكّام ألف ليلة و ليلة، وقهرهم لشعوبهم، واغتصابهم لمتلكاتهم دون وجه حقّ، ويكشف عن مجمل الأوضاع الإنسانيّة المهمّشة

المطلقة، وحماية أملاكه وأملاك من هم في طبقته - من النساء والأموال - من الطبقات الدونيّة، وتحديداً من طبقة العبيد الخونة[٦٩]، الذين يجب عليهم أن يعيشوا أذلاّء وخانعين ومرعوبين إن هم فكّروا بالاعتداء الجنسيّ على سيّداتهم السلطويّات اللواتي يجب أن يبقى امتلاكهنّ محصوراً بطبقة السّلطة العليا. و من هنا لا يمكن لشهرزاد إلاّ أن تضحّي بالعبد غضبان - بعد أن حاول تجاوز طبقته، واختراق أسوار طبقة السلطة، و حلم بجسد امرأة تُعتبر من أكثر نساء ألف ليلة وليلة جمالاً ومكانة- و أن تدفعه لأن يروي حكاية تثير نقمة المروي له، حتى يروي هذا الأخير ظمأه بالانتقام من قاتل والدته، ومن ثَمَّ يحلّ القصاص العادل، ويلقى المجرم العقوبة التي يستحقّها. ولا نستغرب لو أنّ المغدورة كانت من طبقة الجواري، أو من طبقة دونيّة أخرى، لكان مجرى الحدث في الحكاية قد أخذ منحى آخر، ولربّما كانت حكاية العبد غضبان قادرة على التأثير في المروي له، وإقناعه بالعفو عنه.

إنّ لسلطة القصّة تأثيراً سحريّاً وفعّالاً في الملوك والأمراء وأفراد الطبقات الأخرى، في ألف ليلة وليلة، باعتبار القصّة «بمختلف أشكالها، ماثلة في كل الأزمنة والأمكنة والمجتمعات. إنّها تبدأ مع تاريخ البشريّة بالذّات، لا شعب مطلقاً دون قصص. الطبقات و الفئات كلّها لها أقاصيصها. وفي الغالب يتذوّق الناس هذه القصص، حتى ولو كانوا من ثقافات مختلفة و متعارضة (...) القصّة عالميّة تتجاوز التاريخ والثقافات. إنّها كما الحياة في كلّ مكان». [٧٠]

وفي حكايات ألف ليلة وليلة، يسعى رجال السلطة الولعون بالحكايات إلى البحث عن هذه الحكايات في حضارات ومجتمعات أخرى، وينفقون الأموال الكثيرة لأجل الحصول عليها، فإذا عجز رواة مدنهم عن رواية الجديد من الحكايات، فإنّهم يرسلون إلى المدن الأخرى من يبحث لهم عن حكايات جديدة، ترضي فيهم توقهم الشّديد إلي معرفة الغرائبيّ و السحريّ في حياة الشعوب الأخرى وعاداتها. وهذا ما تشير إليه حكاية «التاجر حسن مع الملك محمد بن سبائك»، فالملك محمد بن

لتستطيع الضغط عليهم، لهذا رفض الإمام أحمد بن حنبل قبول الهبات من الخلفاء و منذ البداية. وصاحب ذلك بروز اتّجاه يدعو إلى الابتعاد عن السلطان سواء أكان عادلاً أم ظالماً ربطاً بين السلطان والملك والدنيا، وكلّها مضرّ بدين المرء في نظر زهّاد البصرة في القرن الثاني الهجري». (٧٤)

إنّ التاجر (حسن) في الحكاية السابقة: حكاية «التاجر حسن مع الملك محمد بن سبائك»، خاف من أنّ ما تختزنه ذاكرته من حكايات عجيبة، قد لا يُعجب المروي له الملك محمد بن سبائك، ولذا فقد طلب من الملك أن يمهله سنة كاملة، حتى يبحث له عن أغرب الحكايات التي تنقذه من الطرد و اغتصاب الأموال: «فقال التاجر حسن: سمعاً وطاعة لمولانا الملك، لكن يطلب منك المملوك أن تصبر عليه سنة ثمّ أحدّثك بحديث ما سمعت مثله في عمرك ولا سمع غيرك بمثله و لا بأحسن منه قطّ، فقال الملك: قد أعطيتك مهلة سنة كاملة» (٧٥). و نظراً لاستبداد الملك محمد بن سبائك، وتوقه الشديد لسماع الحكايات العجيبة، فقد فرض على التاجر حسن ما يمكن أن نطلق عليه بالتسميات المعاصرة (الإقامة الجبريّة) في بيته بخراسان، حتى يُحضر الحكاية العجيبة التي طلبها، إذ « قال له: الزم بيتك ولا تركب ولا ترح ولا تجيء مدة سنة كاملة، حتى تحضر بما طلبته منك؟ فإن جئت بذلك فلك الإنعام الخاصّ وأبشر بما وعدتك به، وإن لم تجيء بذلك فلا أنت منّا و لا نحن منك». (٧٦)
ويبدو أنّ التاجر (حسن) سبق له وأن سمع أنّ هنالك حكاية أكثر غرابة من كل مخزونه الحكائيّ، ومن كل مخزون أدباء خراسان و شعرائها وفقهائها من الحكايات، وهي حكاية «سيف الملوك وبديعة الجمال»، واعتقد أنّ هذه الحكاية هي الوحيدة القادرة على إنقاذه من سطوة هذا الملك، فما كان منه إلاّ أن أغرى خمسة مماليك من خيرة مماليكه المشهود لهم بالعقل والأدب، وأعطى كلّ واحد منهم خمسة آلاف دينار، وطلب منهم أن يرتحلوا باحثين عن حكاية «سيف الملوك و بديعة الجمال»، وأن يعطوا من يرويها لهم ما شاء من الذّهب والفضّة، و: «قال لهم: أريد

و المستَلَبَة لكلّ الطبقات الأخرى بما فيها طبقة التّجار، التي كانت تعيش وضعاً اجتماعيّاً واقتصاديّاً متميّزاً يفوق أوضاع الطبقات الاجتماعيّة الأخرى، وبدرجات كبيرة.

إنّ التاجر (حسن) مجبرٌ على سرد حكاية عجيبة حتّى يؤجّل فعل طرده، واغتصاب أمواله. ويُلاحظ أنّ جميع رواة حكايات ألف ليلة وليلة ـ بتعدّد مدنهم وجزرهم من سمرقند العجم، أوّل مدينة يبتدئ فيها فعل السرد، إلى بغداد إلى أبعد جزر وصل إليها أبطال اللّيالي: واق الواق وجوهر تكني، وباختلاف درجات مراتبهم عند الملك أو الخليفة ـ هم مسلوبو الإرادة والكرامة، لأنّهم عبيد للملك أو الخليفة أو من يمثّلهما من جهة، وعبيد لبنية الحكاية السرديّة وأحداثها من جهة أخرى، وقلّما نجد راوياً واحداً في اللّيالي إلاّ مستلباً وفاقداً لطمأنينته أمام السلطة السياسيّة التي يروي لها. فشهرزاد هي الراوية المركزيّة الأولى، وما الرواة الآخرون إلاّ أصوات فرعيّة تتفرّع من هذا المركز، وتتحدّد معرفتهم ورؤيتهم تأسيساً على رؤية هذا المركز، وامتداد هذه الرؤية إلى حقل معرفي مكرّس لخدمة السلطة وطاعتها والولاء لها مطلقاً، هذه السلطة التي تجبر الفقهاء والقضاة وعلماء الأمة على تأسيس قوانين الطاعة، وعدم محاسبة السّلطان أو الخليفة على ممارساته التعسّفيّة ضدّ أفراد شعبه، بل إنّ هذه القوانين تبارك كلّ ما يصدر عن السلطان من شرور وطغيان، وهي بدورها تؤسّس لشرعيّة السلطة، وحقّها الإلهيّ في استلام مقاليد الحكم بطريقة وراثيّة، ومن ثَمَّ حقّها في اغتصاب خيرات الشعب بأراضيه وأمواله ونسائه[٧٣].

ومن هنا فقد رفض بعض أئمّة وفقهاء الدولة الإسلاميّة الاقتراب من السلطة وقبول هباتها، وظلّ آخرون تابعين لها، و لا يُستغرب أن تكون حاجة هؤلاء الفقهاء إلى المال هي التي دفعتهم لأن يظلّوا تحت لواء هذه التبعيّة. فعلى سبيل المثال: لجأت السلطة العباسيّة «إبّان قوّتها إلى إعطاء مرتّبات للمتكلّمين و المحدّثين البارزين

المثيرات جمالياً بطريقة الترغيب، ودفع المال بسخاء[٨٠]، أو بالتّلاعب بقوانين الزواج والطلاق، و ذلك بإغراء فقهاء وقضاة دولته بتحريف وتطويع هذه القوانين لصالحه[٨١].

ويعود أربعة مماليك من مماليك التاجر حسن، دون أن يحصلوا على حكاية «سيف الملوك وبديعة الجمال»، أمّا المملوك الخامس فإنّه يلتقي في دمشق بشيخ فاضل يروي الحكايات لجمع غفير من الناس، ويرجوه أن يعطيه حكاية «سيف الملوك وبديعة الجمال»، بعد أن يغريه بالمال. ويوافق الشيخ الدمشقي مقابل مائة وعشرة دنانير من الذهب[٨٢]. ويعود المملوك إلى خراسان حاملاً الحكاية، ويأخذها التاجر حسن إلى قصر الملك محمد بن سبائك، بعد أن يكون قد كتبها بخطّ يده وشرحها، ثمّ يرويها للملك فيُسرّ الملك بها سروراً عظيماً. وتحت تأثير سلطتها العجائبيّة يلغي قرار طرده واغتصاب أمواله، ويكافئه الملك مكافأة تقذف به إلى أعلى المراتب السلطويّة: « فلمّا سمعها الملك وكلّ من كان حاضراً تعجّبوا جميعاً واستحسنوها (...) ونشروا عليه الذهب و الفضّة والجواهر، ثمّ أمر الملك للتاجر حسن بخلعة سنيّة من أفخر ملبوسه وأعطاه مدينة كبيرة بقلاعها وضياعها وجعله من أكابر وزرائه وأجلسه عن يمينه، ثمّ أمر الكتّاب أن يكتبوا هذه القصّة بالذهب ويجعلوها في خزائنه الخاصة، وصار الملك كلّما ضاق صدره يحضر التاجر (حسن) فيقرؤها له»[٨٣].

وقد يتساءل متلقّي الحكاية: بأيّ حقّ يقتطع الملك محمد بن سبائك مدينة بسكّانها وضياعها وقلاعها، ويهبها للتاجر حسن؟. إذا عرفنا أنّ ليالي ألف ليلة وليلة تؤكّد أنّ الملك أو الخليفة هو المالك الحقيقي لكلّ خيرات البلاد، وهو الآمر الناهي، وهو الصوت الذي لا يعلو فوقه أيّ صوت آخر، وهو الذي يحاسب الناس على كل أفعالهم، ولا يستطيع أحد منهم أن يحاسبه، أو يقول له: لا، وهو الذي يأتيه الخراج من كلّ المدن التابعة لبلاده، وهو الدكتاتور المستبدّ الذي يفرض ما يريده، بالسوط

أن يسافر كلّ واحد منكم إلى إقليم وأن تستقصوا عن العلماء و الأدباء و الفضلاء و أصحاب الحكايات الغريبة والأخبار العجيبة، وابحثوا لي عن قصّة سيف الملوك وائتوني بها و إذا وجدتموها عند أحد فرغّبوه في ثمنها، ومهما طلب من الذّهب والفضّة فأعطوه إيّاه ولو طلب منكم ألف دينار، فأعطوه المتيسّر ووعدوه بالباقي وائتوني بها، ومن وقع منكم بهذه القصّة وأتاني بها فإنّي أعطيه الخلعة السنيّة والنعم الوفيّة و لا يكون عندي أعزّ منه. ثمّ إنّ التاجر (حسن) قال لواحد منهم: رح أنت إلى بلاد السند و الهند و أعمالها و أقاليمها و قال للآخر: رح أنت إلى بلاد العجم والصّين وأقاليمها، وقال للآخر: رح أنت إلى بلاد الغرب وأقطارها وأقاليمها، ثمّ إنّ التاجر اختار لهم يوماً سعيداً وقال لهم سافروا في اليوم، و اجتهدوا في تحصيل حاجتي، ولا تتهاونوا و لو كان فيها بذل الأرواح». (٧٧)

يرسل التاجر حسن مماليكه إلى أقاليم الأرض للبحث عن الحكاية العجيبة. ولا يهمّه إن ضاع مماليكه وجاعوا وتشرّدوا في طول الأرض وعرضها، أو قُتِلوا من قطّاع الطرق الذين تمتلئ بهم مدن ألف ليلة وليلة، وهو مضطرّ للتّضحية بهؤلاء المماليك الخلصاء، أملاً في إحضار الحكاية العجيبة التي تنقذه من بطش السلطة السياسيّة، هذه السلطة التي لا ترى في مواطنيها إلاّ أداة طيّعة، وأنّ كلّ ما على الأرض من بشر وحيوانات و خيرات وآداب وحكايات عجيبة، هو من نصيبها، باعتبارها وارثة له، فالملك أو الخليفة في ألف ليلة وليلة عندما يغضب على مواطنيه، فإنّه يضع يده على أموالهم و ممتلكاتهم و جواريهم وعبيدهم(٧٨). وللسّلطة أساليب كثيرة تساعدها على الانتقام ممّن تغضب عليه، فهي «تعتمد على عدّة تنظيمات للقمع و العقاب، أكثر دقّة وإتقاناً ممّا عساه يوجد لدى غيرها من المجتمعات وهو ما يمكّنها من فرض طاعة أوامرها على المحكومين، ومن أمثلتها التنظيم البوليسيّ والتنظيم القضائيّ والتنظيم العقابيّ»(٧٩). إلاّ أنّ السلطان في ألف ليلة وليلة، إذا كان متحضّراً، و على قدر من العلم والمعرفة، فإنّه كان يأخذ ما يريده من جواري مواطنيه ووزرائه

لقد كرّست السلطة في ألف ليلة وليلة أوضاعاً اجتماعيّة مشوّهة مستلَبة، وهذه الأوضاع أسهمت في تأسيس ظاهرة «البغي و الفساد»، التي رفع لواءها مجموعة من الفئات السلطويّة المترفة، المتكبّرة، التي أحاطت بالسلطان، و رفعت سيف سطوته، ثمّ استعبدت الفئات الاجتماعية الضعيفة. و قد أسهم فقهاء مدن ألف ليلة وليلة وشيوخها في تكريس وضعيّة الاستلاب والتباين هذه بين أفراد مدن اللّيالي. فالشيخ الدمشقي الذي تصفه شهرزاد بالفاضل وصبيح الوجه والمليح المحتشم(٨٥)، اشترط على مملوك التاجر حسن حتّى يسمح له بنقل حكاية «سيف الملوك وبديعة الجمال» ألاّ يروي هذه الحكاية إلاّ لطبقة سياسيّة واجتماعيّة ذات نفوذ وسيادة. فها هو ذا يقول للمملوك: « اعلم يا ولدي أنّ أوّل شرط هو أنّك لا تقول هذه القصّة على قارعة الطريق، ولاعند النساء والجواري، ولا عند العبيد والسفهاء، ولا عند الصبيان، وإنّما تقرؤها عند الأمراء والملوك و الوزراء وأهل المعرفة من المفسّرين وغيرهم».(٨٦)

لم تكن أحداث ألف ليلة العجائبيّة وحدها هي السبب الرئيس في إلغاء فعل القتل الذي هدّد شهرزاد وكثيراً من شخوص اللّيالي الرواة، بل يوجد سبب آخر و هو: أنّ الحكايات محمّلة بحمولات معرفيّة و مفاهيم أخرى مهمّة، حاول الرواة أن يبثوها متزامنة مع هذه الأحداث العجائبيّة، و منها: العدل و العفو عند المقدرة، و نبذ الغرور، ودعوة الملوك إلى الحلم والتواضع، و دعوتهم إلى التريّث في إصدار قراراتهم، وتخويفهم من عقاب الله، وأنّ الدنيا دار فناء، و ما على العاقل إلاّ أن يكون خيّراً مفكّراً في أحوالها عاملاً على مرضاة ربّه، حتّى يلاقي وجهه الكريم في الآخرة. وقد ساهمت هذه المفاهيم في إضفاء سلطة أخرى على شهريار و على ملوك آخرين ـ بالإضافة إلى سلطة الحكاية العجائبيّة ـ و هي سلطة العبرة والتبصّر التي جعلت شهريار يتّعظ من خلال المصيرالذي ينتظر الملوك المتجبّرين والمغرورين، والمستبدّين برقاب شعوبهم. من هنا فإنّ هذه المفاهيم هذّبت سلوك شهريار، وخفّفت من نزعته الدمويّة التي كانت تفتك بالنساء قبل شهرزاد، وأسهمت في العفو

أو بالسيف، وهو الذي بيده كلّ مقاليد السلطتين التنفيذيّة و التشريعيّة، يشرّع القوانين التي تهدف ـ بالدرجة الأولى ـ إلى خدمته و أفراد أسرته، ثمّ يحرّفها متى يشاء لتناسب أهواءه و ميوله و مصالحه، وإذا عرفنا أنّ السلطان يتمتّع بكل هذا بدا طبيعيّاً أنّ نفهم لماذا وهب الملك محمد بن سبائك مدينة من مدن خراسان للتاجر حسن فالبلاد بلاده، والمدن كلّها ملك له، وسكّانها كلّهم عبيد له، وهو حرّ أن يهب أيّ مدينة من مدن بلاده، بكلّ سكّانها و خيراتها، إلى أيّ شخصٍ يراه مستحقّاً لهذه الهبة.

هات حكاية وإلاّ طردتك يا تاجر حسن واغتصبت أموالك: هوّ نفس مبدأ الحكي العامّ الذي تنتظم به حكايات ألف ليلة وليلة: هات يا شهرزاد حكاية مثيرة وعجائبيّة، وامنعي عنّي أرق اللّيالي وبدّدي حزني و وحشتي، واجعليني أنسى ما دار بين زوجتي وعبدي مسعود من خيانة، وقدّمي لي جواري العالم و أجساد أميراته على طبق من القصّ العجائبي، بدلاً من تلك الخائنة زوجتي، ثمّ امنحيني جسدك الجميل كلّما لاح الصباح وإلاّ قتلتك. وتنجو شهرزاد بفعل تأثير سلسلة من الحكايات العجائبيّة المقطوعة الموصولة في آن، كما ينجو التاجر حسن بتأثير المكوّنات الحكائيّة العجائبيّة الكامنة في حكاية «سيف الملوك وبديعة الجمال» المشتراة من دمشق.

إنّ غريزة التملّك السلطويّة، ومنطق حرمان الشعب من امتيازات السلطة، و من امتلاك المعرفة، دفعت الملك محمد بن سبائك لأن يخفي الحكاية داخل خزائنه الخاصّة، بحيث لا يطّلع عليها أحد إلاّ سراة القوم من أفراد السّلطة، وكان الأجدر به ولا سيّما أنّه «كان ملكاً عادلاً شجاعاً كريماً جواداً» (٨٤). على حدّ زعم الراوي أن يعمل على تنوير شعبه و إمتاعه وتثقيفه، وذلك بأن يطلعه على هذه الحكاية العجيبة. وهنا يمكن القول: إنّ إخفاء ثقافة الأمة و تراثها والاستئثار بهما هو جزء من بنية تفكير السلطة في مدن ألف ليلة وليلة، التي تعمل على تجهيل الشعب، وضمان استكانته و خضوعه، ومن ثَمَّ دوام القدرة على استعباده والسيطرة عليه.

فقال: إنّها سرّ ولا أقولها إلاّ في أذنك. فمال بسمعه إليه فقال له: أنا ملك الموت، وأريد أن أقبض روحك (...) فأخذ روحه وهو على ظهر فرسه فخرّ ميّتاً».

إلاّ أنّ السرد الحكائيّ العام في ألف ليلة وليلة لا يسرع في نهاية كلّ الملوك الظلمة الذين يعيشون في مدنهم وشعوبهم فساداً وقتلاً وتسلّطاً مطلقاً، إذ تشير بعض الحكايات إلى أنّ الملوك يسفكون دماء مواطنيهم ظلماً ويغتصبون نساءهم، ويستولون على أملاكهم، ومن هؤلاء الملوك: عمر النعمان و الملك الغيور والد الملكة بدور، والخليفة هرون الرشيد في بعض مواقفه، و مع ذلك يتعاطف رواة هذه الحكايات مع هؤلاء الملوك الذين يعيشون في أعلى درجات العظمة و الرّفه والاستبداد طيلة حياتهم، وعندما يأتيهم هازم اللّذات ومفرّق الجماعات بمفردات رواة اللّيالي، فإنّه لا يأتيهم لينتقم منهم، نظراً لما ارتكبوه من شرور وآثام، بل يأتيهم و تأسيساً على قانون الموت الحتميّ الذي لا مفرّ منه، والذي يؤكّده النصّ القرآني: (كلّ من عليها فانٍ. ويبقى وجه ربّك ذو الجلال والإكرام)[٨٩].

و من الملاحظ أنّه إذا كان للحكاية سلطة على المروي له، تجعله يؤجّل قراراته، ويعيد النظر فيها، ثمّ يلغيها، فإنّ للمرأة في هذه الحكاية سلطة على الحكاية نفسها، فهي مُحَفِّز ينمو السرد بوساطته، وتتعقّد أحداثه، وذلك لأنّ لها سلطة على كلّ أبطال الحكاية: رئيسيّين أو ثانويّين. فوجودها كعنصر جمالي مرغوب فيه، باعتباره يؤدّي وظيفة ترفيهيّة و جنسيّة لرجال ألف ليلة وليلة السلطويّين وغير السلطويّين، هو الذي يجبر السرد الحكائي على تحديد حركة ارتحاله، وعلاقات مدنه، و أخلاقيّات أبطاله، فعندما يجد الراوي نفسه مضطّراً للتأثير في أبطاله، ودفعهم إلى تشكيل أحداث جديدة، ونقلهم من مدينة إلى أخرى، فإنّه يستحضر سلطة المرأة التي تساعده على التأثير فيهم[٩٠]، ودفعهم لتشكيل هذه الأحداث. فلأجل المرأة يسافر الأبطال و يتشرّدون ويتصارعون، ثمّ يموتون في نهاية المطاف على سفوح جسدها. ولو أبعدت المرأة عن كثير من حكايات ألف ليلة و ليلة، لما كان هناك أحداث ولما

عن شهرزاد؛ لأنّها شكّلت حصناً تتحصّن به من غروره و جبروته، وعملت على إحداث ثغرة في قناعاته المطلقة التي لا ترى في النساء إلاّ المكر و الغدر والخيانة الجنسيّة. فبعد أن كانت المرأة عاهرة زانية تخون زوجها الملك عند خروجه من قصره، صارت وفق قناعات شهريار الجديدة عفيفة و طاهرة حرّة. يقول لزوجته شهرزاد في آخر ليلة من ليالي ألف ليلة وليلة: « والله إنّي قد عفوت عنك (...) لكوني رأيتك عفيفة نقيّة، وحرّة تقيّة، بارك الله فيك وفي أبيك وأمّك وأصلك وفرعك. وأشهد الله على أنّي قد عفوت عنك من كلّ شيء يضرّك. فقبّلت يديه وقدميه وفرحت فرحاً زائداً». [٨٧]

وتبثّ شهرزاد بعض هذه المفاهيم في حكاية «الرجل الصالح والملك المغرور مع ملك الموت». ففي هذه الحكاية يغترّ أحد الملوك الظلمة بالأبّهة التي وصل إليها، وبما أعطته السلطة من نعيم و عزٍّ و أموال، فيخرج حاشداً حوله أمراءه و كبراء دولته وقد امتلأ أنَفةً وغروراً، إلاّ أنّ راوي الحكاية سرعان ما يستحضر عدالة الله التي تضع نهاية لظلم و غرور هذا الملك، الذي لم يتّعظ، و لم يرع الله في مواطنيه، وبهذه النهاية العادلة ينزاح كابوس ظلمه وجبروته عن هؤلاء المواطنين. يقول الراوي[٨٨] عن هذا الملك:

«ثمّ إنّه لبس الثياب و ركب الجواد وسار بالموكب والطوق المرصّع بالجواهر وأصناف الدرر و اليواقيت وجعل يركب الحصان في عسكره و يفتخر بتيهه وتجبّره. فأتاه إبليس فوضع يده على منخره ونفخ في أنفه نفخة الكبر والعجب فزها وقال في نفسه: من في العالم مثلي؟.

وطفق يتيه بالعجب والكبر، ويظهر الأبّهة ويزهو بالجلاء، ولا ينظر إلى أحدٍ من تيهه وكبره وعجبه وفخره. فوقف بين يديه رجلٌ عليه ثيابٌ رثّة فسلّم عليه، فلم يردّ عليه السلام فقبض على عنان فرسه. فقال له الملك: ارفع يدك فإنّك لا تدري بعنان من أمسكت؟ فقال له: إنّ لي إليك حاجة. فقال: اصبر حتى أنزل واذكر حاجتك.

المصقول، ولها وجنتان كرحيق الأرجوان، ولها خدّ كشقائق النعمان، وشفتاها كالمرجان و العقيق، وريقها أشهى من الرحيق، يُطفئ مذاقه عذاب الحريق، ولسانها يُحرّكه عقل وافر، وجواب حاضر، ولها صدر فتنة لمن يراه فسبحان من خلقه وسوّاه (...) ولها نهدان كأنّهما من العاج، يستمدّ من إشراقهنّ القمران، ولها بطن ملوّية كطي القباطي المصريّة، وينتهي ذلك إلى خصر مختصر من وهم الخيال فوق ردف ككثيب من رمال، يقعدها إذا قامت و يُوقظها إذا نامت (...) ويحمل ذلك الكفل فخذان كأنّهما من الدرّ عمودان، وأمّا غير ذلك من الأوصاف فلا يحصيه ناعت ولا وصّاف، ويحمل ذلك قدمان لطيفان صنعة المهيمن الديّان، فعجبت منهما كيف كانا يحملان ما فوقهما».(٩٢)

يشير المقطع السابق إلى أهمية جمال الجسد الأنثوي ، وسلطة هذا الجمال على الرجال في ألف ليلة وليلة . ويبدو أن للجمال الأنثوي تأثيراً فعّالا وشديد ا في معظم الرجال في جميع الحضارات والعصور ، وتثبت المصادر الكثيرة أن الرجل العربي أولى المرأة الجميلة مكانة مهمة في حياته، فبحث عنها في حلّه وترحاله . وحلم بالوصول إليها وامتلاكها، فوصفها نثرا وشعرا، وأرّقته في مسيرة حياته، في صباه وشبابه وكهولته، وكانت هذه المرأة بالنسبة له مثالا ساميا وحلما جميلا يجب تحقيقه، حتى ولو كلفه حياته، ويبدو أن الرجل كان يعوّض كثيرا من مظاهر النقص في بنيته الذهنية والجمالية عندما يمتلك المرأة الجميلة ، ويحظى بها سواء أكانت حظية خليلة أم زوجة شرعية . فهي معلم مهم من معالم شخصيته ، وهو يرى أنّه بالزواج بها وامتلاكها سيكون محلّ حسد وإعجاب ، وتفوق في بني قومه . وإذا كان هذا الرجل قد أولى الجانب الجمالي الروحي والمعنوي لدى المرأة أهمية ، فإنه أولى الجانب المورفولوجي الجنساني الأهمية الكبرى في حياته . غير أنّه يُلاحظ أن بعض الرجال في العصر الجاهلي كانوا عاشقين للجمال الروحي والعفة والوقار والخجل والاحتشام والكرم والوفاء والإخلاص عند المرأة الحبيبة المبتغاة . وها هو ذا

حُبكت الحكايات، ولما فُكّت عقدتها في النهاية. و من هنا فإنّ سلطتها على الحكاية تُعَدُّ من أهمّ الأسباب التي تجعل الحكاية ذات سلطة على المرويّ له، وقادرة على التأثير فيه، لكي يؤجّل تنفيذ قراراته، ثمّ يلغيها فيما بعد.

ويُمكن القول: إنّ مدن ألف ليلة وليلة، وكما تُشير إليها نصوص الليالي، مدن محكومة بمجموعة من الأفراد المستبدّين، ويستوي في ذلك الخليفة والسلطان والملك، ويُعزّز سلطتهم الاستبداديّة مجموعة من الأمراء والوزراء والولاة والقضاة الذين لا يقلّون استبداداً عنهم. وعلى الرغم من تعدّد هؤلاء الحكّام في المدن الواقعيّة أو المُتخيّلة، فإنّهم في نهاية المطاف يفرضون على مدنهم قوانينهم الخاصّة التي تخدم مصالحهم بالدرجة الأولى، ويقهرون بها مواطنيهم البسطاء، هذا إذا استثنينا قليلاً جداً من الحكّام الذين أشاد رواة الليالي بسيرتهم الحميدة، ومنهم الخليفة عمر بن عبد العزيز، والملك العادل كسرى أنوشروان(٩١)، وغيرهما، وهؤلاء لا يُشكّلون فضاءً سرديّاً واسعاً في حكايات الليالي.

وتُشير حكايات الليالي إلى أنّ المرأة السلطويّة لا تقلّ استبداداً عن الرجل، بل تفوقه في أحيان كثيرة، فمعظم نساء ألف ليلة وليلة السلطويّات تجري في عروقهنّ دماء الجريمة، لأنّهنّ يُسارعن في البطش بالشخوص الذين يقفون ضدّ مصالحهنّ ورغباتهنّ، حتى ولو كانوا أزواجهنّ، فهنّ يحكن المؤامرات والمكايد، ويقتلن، ويبترن أطراف أزواجهنّ، ويجلدنهم، ويتمادين في ارتكاب الزنى. ومن هنا نجد أنّ رواة ألف ليلة وليلة كانوا جريئين في وصفهنّ بأبشع الصفات، فهنّ وفق قواميس هؤلاء الرواة، فاجرات وعاهرات وزانيات، وشياطين خبيثة تتغلّب على إبليس، وتبزّه مكراً وفساداً، وعلى الرغم من ذلك يبقين على غاية من الأهميّة، لأنّهنّ يُرفّهن عن الرجال بقامتهنّ المشوقة و الجميلة، فالمرأة منهنّ تُعدّ مثالاً للجمال الجنسيّ الذي يعشقه رجال السلطة في الليالي، إذ تجتمع فيها أشدّ المواصفات الجنسيّة إثارةً، فـ«شعرها كليالي الهجر، وأمّا وجهها فكأيام الوصال (...) ولها أنف كحدّ السيف

بلجاء الجبين، شمّاء العرنين، شنباء الثغر، محلولكة الشعر، غيداء العنق، مكسرة البطن، فقال ويحك وأين توجد هذه ؟ قال تجدها في خالص العرب، وفي خالص فارس » (٩٤) .

ويمكن القول: إنّ هذا المقياس الجمالي الجنساني الذي شكّله الرجل الغطفاني يعبّر عن نزعة الرجل الواضحة نحو المرأة المثيرة جماليا، وبالتحديد : جنسيا، بحيث تصبح هذه المرأة مع ازدهار الحضارة العربية وتطورها مثالا وقالبا لنزوع الرجل الشهواني الشبقي، إذ تتراجع قيمها الأخلاقية ، وخصائصها الجمالية الروحية؛ لتصبح قيما وظيفية مثيرة، ترضي هوس الرجال الجنسي وتشبعه .

إذا كان للحكاية تأثير شديد في شخوص ألف ليلة وليلة كما لاحظنا سابقا فإنّ للمرأة تأثيرا أشدّ في شخوص الحكاية وسردها وأحداثها ،فنمو نسيج السرد وتشعبه يتحدد بجسد المرأة الوظيفي، وكلما زادت النساء في الحكاية تشعّبت هذه الحكاية ، ولا تتشعب الحكاية إلاّ لكي تحقق في النهاية حالة من التراضي بين جسد الشخص السلطوي المروى له وبين جسد المرأة المثير. وإذ ينمو السرد ويتطوّر ليصل إلى الذروة ومن ثمّ ليحبك الحكاية ويعقّد حبكتها، ويملأها بالاحتمالات العديدة التي لا يستطيع الشخص المروى له أن يفكّ استغلاقاتها، فإنّ هذا السرد ليس كفيلا بنجاة المرأة أو الجارية إن لم تكن قادرة على إمتاع الرجل السلطوي وتقديم جسدها المعطّر والمثير له ، وعندما تقدم جسدها أو تعدّ بتقديم جسد آخر ، ولو على المستوى الحلمي والتخيلي فإنّ رجل السلطة يعفو عنها. وإذا كان الرجل المغضوب عليه في حكايات ألف ليلة وليلة ينجو بوساطة سحرية القص وتشعبه وانفتاحه على أمكنة وأزمنة سحرية وغرائبية، يراها المروي له عجيبة ومدهشة ، لأنه لم يعايشها سابقا، فإن المرأة، وحتى تستطيع أن تكون حظية لدى الرجل السلطوي ، تحتاج إلى وظيفة أخرى، من مهمتها امتصاص هيجان جسد المروى له . وتتحدد هذه الوظيفة في قدرة جسد الجارية الحظية على تغييبه في فضاء المسرّات والأجواء العربيدية الجنسية .

الشاعر الجاهلي الشنفرى(عمرو بن مالك الأزدي ، ت نحو ق. هـ / نحو ٥٢٥م) ، يجسّد هذا العشق ، متغنيا بصفات زوجته أميمة . حين يقول فيها :

لقد أعجبتني لا سقوطا قناعها   إذا ما مشت ولا بذات تلفت
تبيت ـ بعيد النوم ـ تهدي غبوقها   لجاراتها إذا الهدية قلّت
تحلّ بمنجاة من اللوم بيتها   إذا ما بيوت بالمذمة حُلّت
كأنّ لها في الأرض نسيا تقصّه   على أمّها وإن تكلمت تبلت
أميمة لا يخزى نثاها حليلها   إذا ذُكر النسوان عفّت وجلّت
إذا هو أمسى آبَ قرّة عينه   مآب السعيد لم يسل أين ظلّت [٩٣]

وما إن ينتهي عصر الخلفاء الراشدين ، ويدخل العرب عصر الدولة الأموية حتى تتبدل مفاهيم الرجال الجمالية التي كانوا يرونها في المرأة ، فمع توسع رقعة الدولة الإسلامية في عصر بني أميّة ، ودخول مؤثرات حضارية جديدة على هذه الدولة عن طريق الفتح الإسلامي ستكرس مفاهيم خاصة للجمال الأنثوي ، وسيتراجع البعد الجمالي الروحي والخصال الكريمة ، وستخرج المرأة من دائرة الحياء والخجل والعفة والوقار لتدخل دائرة الاتجار والسلعة والاستلاب الروحي والجسدي، ولتصبح أداة وظيفية مثيرة، ومليئة بالمواصفات الجمالية الجنسية، وهدفها إسعاد الرجل وإمتاعه جنسيا، هذا الرجل الذي اتسعت دائرة معارفه من النساء الجميلات والمثيرات : الحرائر والجواري؛ نتيجة لتوسع الفتح ومن ثَمَّ سهولة التسري، ونظرا لزيادة قدراته المالية والاقتصادية التي تخوّله امتلاك العديد من النساء . وها هو ذا أحد رجال غطفان يحدد مواصفات المرأة الجميلة للخليفة الأموي عبد الملك بن مروان (٢٦ ـ ٨٦ هـ / ٦٤٦ ـ ٧٠٥م) حين سأله الخليفة : «صف لي أحسن النساء»، عندها قال الرجل : « خذها يا أمير المؤمنين ملساء القدمين ردماء الكعبين ، ناعمة الساقين، ضخماء الركبتين ، لفّاء الفخذين، ضخمة الذراعين، رخصة الكفين، ناهدة الثديين، حمراء الخدّين، كحلاء العينين، زجّاء الحاجبين، لمياء الشفتين،

وكانت ذات حسن وجمال وليس لها نظير فلما حقّق جودر النظر فيها قال : آه وتفككت أعضاؤه واشتدّ به العشق والغرام وأخذه الوجد والهيام واصفرّ لونه ، فقال له الوزير : لا بأس عليك يا سيدي مالي أراك متغيّرا متوجعا؟ فقال يا وزير هذه البنت بنت من ؟ فإنها سلبتني وأخذت عقلي» [٩٧].

إنّ سلطة الجسد الجميل المثير تجعل الرجل ينسى أباه وأمه ، وتجعل القائد السلطوي ينسى جنوده ، ويتبع هذا الجسد ، حتى ولو كان في ذلك حتفه، فالأمير شركان في حكاية « الملك عمر النعمان وولديه » ، يطلب من المرأة الجميلة الأميرة أبريزة أن تطعمه ، فتأخذه إلى قصرها الفاخر، وهناك يتذكر جنوده، ووزير أبيه دندنان ، المعرضين للهلاك، إذا ما داهمهم قوم هذه الأميرة، لكنه يسوغ لنفسه عذرا مقنعا ، فهو لم يعدم الحزم ، لكن سلطة الحبّ والرغبة في امتلاك هذه المرأة هي التي دفعته للتخلف عن جنوده، والسير وراء هذه المرأة . ينشد مبررا لنفسه :

لم أعدم الحـــــــزم ولكنني   دهيـــت في الأمر فما حيلتي
لو كان من يكشف عني الهوى   برئت من حولي ومـــن قوتي
وإنّ قلبي في ضـــــلال الهوى   صبّ وأرجو الله في شدتي[٩٨]

ولم يستطع هذا الأمير أن يضبط نفسه أمام طاقات جسدها المثيرة جنسيا ، فراح ينشد :

ثقيـــــلة الأرداف مائلــة   خرعـــوبة ناعمة النهد
تكتمت ما عندها من جوى   ولست أكتم الذي عندي [٩٩]

وعندما تعود إليه مكللة بالجمال والإثارة ، ينسى عسكره ووزيره وقادة هذا العسكر. فجسدها المثير أهمّ من جميع جنوده الذين قد يموتون نتيجة طيشه ، لقد صارت حربه الرئيسة وقضيته المركزيّة . يقول الراوي : « فنظر فإذا هو بأكثر من عشرين جارية كالأقمار حول تلك الجارية وهي بينهن كالبدر بين الكواكب وعليها ديباج ملوكي وفي وسطها زنّار مرصّع بأنواع الجواهر وقد ضمّ خصرها وأبرز ردفها،

والجارية التي لا تعرف كيف تشكّل فضاء الاحتفاء بطقوس الجسد ومسرّاته ستظلّ في طي الكتمان ، ولن تنعم برؤية وجه مولاها السلطان . وفي ألف ليلة وليلة هنيئا للجارية التي يستطيع جسدها أن يقود السلطان إلى سرير اللذة . إنّ تدجين السلطان في ألف ليلة وليلة وتهذيب طباعه الشرسة الوحشية يتم بوساطة جسد الجارية الوظيفي . لأن للجسد قدرة كبيرة على تبديد الهموم والقلق . يقول أحد الرواة : «ودخل عليها الملك (أي على الجارية الجميلة) وأوقع محبتها في قلبه، فأزال بكارتها، وأزال ما عنده من القلق والسهر ، وأقام عندها شهرا (...) وبعد تمام الشهر خرج وجلس على سرير مملكته».[٩٥]

ومن الملاحظ أحيانا أن حصول السلطان أو ابنه الأمير على المرأة الجميلة يمنح المدينة وسكانها أمانا وطمأنينة، ويطلق المساجين من سجونهم ، فللجنس ، في كثير من الحكايات، سلطة على جميع أبطال الحكاية ، وعندما يتحقق ، وتحدث حالة الانسجام والتراضي الجنسي بين الرجل السلطوي وبين الجارية الجميلة ، فإن أمانا مؤقتا يحل بالمدينة ، وينزل الطمأنينة على نفوس سكانها . ويترك سلطانها غارقا في نعيم الملذات إلى أن يأتيه هادم اللذات . تقول شهرزاد: «بلغني أيها الملك السعيد أن الملك سليمان شاه ، لما وصل إلى بلده ، جلس على سرير مملكته وابنه تاج الملوك في جانبه ، ثم أعطى وأطلق من كان في الحبوس، ثم عمل لولده عرسا ثانيا. واستمرت به المغاني والملاهي شهرا كاملا ، وازدحمت المواشط على السيدة دنيا وهي لا تملّ من الجلاء، وهنّ لا يمللنّ من النظر إليها . ثمّ دخل تاج الملوك على زوجته بعد أن اجتمع على أبيه وأمه وما زالوا في ألذّ عيش وأهنئه، حتى أتاهم هادم اللذات » [٩٦] .

إن للجسد الجميل في حكايات الليالي قدرة على التأثير في الرجال وأشدهم تماسكا ، وإن لم يستطع شخوص الليالي امتلاكه فإنهم يصابون بحال متأزمة مرضية ، حيث العشق والهيام يؤرقهم ، وتستلب عقولهم وأجسادهم أمام سطوة الجسد وحضوره الطاغي الذي يملأ الفضاء . يقول أحد الرواة : « فنظرها جودر

فقال أبو نواس : سمعاً وطاعة . وارتجل في أقرب اللحظات منشدا هذه الأبيات :

نظرت عيني لحيني   وزكا وجدي لبيني
من غزال قد سباني   تحت ظلّ الدرتين
سكب المـــــاء عليه   بأبـــاريق اللجين
ليتني كنـــت عليه   ســاعة أو ساعتين

فتبسّم أمير المؤمنين من كلامه وأحسن إليه »(١٠٢).

للمرأة في ألف ليلة وليلة سلطة على الرجل والحكاية وعلى مسار السرد وانتقاله إلى الفضاءات المكانية المتشعبة والنامية ، وبخاصة إذا كانت ذات وضع اقتصادي متميز . وتنتمي إلى طبقة السلطة والتجار .وعموما فهي تمارس سطوتها على من هم أعلى منها منزلة وذلك بسطوة جسدها، وعلى من هم دونها بتفوقها المالي والطبقي، ففي حكاية «الحمال والبنات» ، نلاحظ أنّ المرأة – بطلة الحكاية – امرأة جميلة ثرية متميزة كونها ابنة تاجر ثري كبير ، مات وخلف لها ثروة ضخمة ، تمارس سطوة على من حولها ، مستخدمة بذلك طاقات جسدها المثيرة من جهة ، وتفوقها الطبقي من جهة أخرى . فعندما يشاهدها الحمّال سرعان ما يسقط في فخاخ جسدها. يقول الرواي : «فنظر الحمّال إلى من فتح الباب ، فوجدها صبية رشيقة القدّ، بارزة النهد، ذات حسن وجمال، وعيون كعيون الغزلان، وحواجب كهلال رمضان، وخدود مثل شقائق النعمان، وفم كخاتم سليمان، ووجه كالبدر في الإشراق، ونهدين كرمانتين، وبطن مطوي تحت الثياب ، فلما نظر الحمّال إليها سلبت عقله وكاد القفص أن يقع عن رأسه . فقال ما رأيت أبرك من هذا النهار» (١٠٣). و من خلال سحرها الأنثوي تأسره وتفرض سطوتها عليه، وتهييجه جنسيا، وإذا كان الراوي قد ذكر أن هذه المرأة الجميلة سمحت للحمّال بأن يعانقها ويقبّلها(١٠٤) ، فإنها في حقيقة الأمر تمارس نوعا من التسلية والمتعة الآنية ، والسخرية بالحمّال البسيط، فهو مجرد رجل خليع ظريف، ووجوده يضفي على الفضاء نوعا من البهجة ، وهي لن

فصارا كأنهما كثيب من بلور تحت قضيب من فضة، ونهداها كفحلي رمان . فلما نظر شركان ذلك كاد عقله أن يطير من الفرح ، ونسي عسكره ووزيره . وتأمّل رأسها فرأى عليها شبكة من اللؤلؤ مفصلة بأنواع الجواهر، والجواري عن يمينها وعن يسارها يرفعن أذيالها وهي تتمايل عجباً. فعند ذلك وثب شركان قائما على قدميه من هيبة حسنها وجمالها، فصاح واحيرتاه ! »[١٠٠].

إن هذه الدهشة والإعجاب الشديد اللذين أصابا شركان وهو يتأمل جسد الأميرة أبريزة هما نفسهما اللذان أصابا الخليفة هارون الرشيد عندما شاهد زوجته السيدة زبيدة عارية تستحم في بحيرة قصره. يقول الراوي : « إن السيدة زبيدة (...) أتت إلى البحيرة وتفرّجت على حسنها فأعجبها رونقها والتفاف الأشجار عليها وكان ذلك في يوم الحرّ، فقلعت أثوابها ونزلت في البحيرة ووقعت. وكانت البحيرة لا تستر من يقف فيها فجعلت تملأ الماء على بدنها. فعلم الخليفة بذلك فنزل من قصره يتجسس عليها من خلف أوراق الأشجار، فرآها عريانة وقد بان منها ما كان مستورا. فلما أحسّت بأمير المؤمنين خلف أوراق الأشجار وعرفت أنّه رآها عريانة التفتت إليه ونظرته فاستحت منه ، ووضعت يديها على فرجها فتعجب من ذلك وأنشد هذا البيت :

نظرت عيني لحيني وزكا وجدي لبيني» [١٠١].

غير أن لذة الاكتشاف والعجب والدهشة التي أصابت الخليفة الرشيد بفعل سلطة جسد زوجته الجميل زبيدة لم تكتمل لأنه لم يستطع أن يشكّل خطابا شعريا جميلا يعادل جمال جسد زوجته، فما كان منه إلا وأن استدعى شاعره ونديمه أبا نواس ، ليكمل له سحر هذه الدهشة وجمالها . تقول الحكاية : «ولم يدر بعد ذلك ما يقول ، فأرسل خلف أبي نواس يحضره فلما حضر بين يديه قال له الخليفة : أنشدني شعرا في أوله :

نظرت عيني لحيني وزكا وجدي لبيني

ستحرّض مكمن جوعه وحرمانه الجنسي، بوصفه حمّالا لا يستطيع التواصل الجنسي مع حرائر عصره وجواريه؛ وذلك لافتقاده إلى سلطة المال وتأثيره في نفوس النساء ، وقد أشار السرد على لسان المرأة الغنية إلى أهمية سلطة المال ، وأنّه لا قيمة للحب إن افتقد إلى المال . تقول صاحبة الدار للحمّال : « وإذا كانت بغير المال محبّة فلا تساوي وزن حبّة ، وقالت البوابة : إن لم يكن معك شيء فاذهب بلا شيء»(١٠٩).

وسينجلي ما كان مستورا أمام الحمّال ، إذ ترفع الستارة لتكشف للحمّال عالم البطر والثراء ، وليتجسد عري النساء الجميلات فارضا هيبته وسطوته على حمّال بسيط ، قد يكون عاش طوال حياته ولم يسمح له وضعه الاقتصادي والطبقي لأن يرى جسدا عاريا ، في مجتمع تعلّمت فيه النساء أن تتعرى أمام سلطة المال والجواهر وأمام سلطة السلطة السياسية . وليس أمام حمّال مثله لا يملك شيئا .

إنّ للجمال الأنثوي الصارخ الضاجّ بالشهوة والاشتهاء الجنسي سلطة قوية على شخوص حكايات ألف ليلة وليلة ، وربما على متلقي الحكاية نفسه ، الذي لا يستطيع الانقطاع عن متابعة حركة الوحدات السردية وهي تتراقص على وقع هامات الجواري المشوقة . المليئة بالإثارة الجنسية الصارخة . وقد أسهم هذا الجمال في نمو سرد الحكاية وتشعّب أحداثها ، وحركة أبطالها الثانويين والفرعيين ، وتشكيل فضاءاتها المكانية ، لأن المرأة في الليالي هي بؤرة السرد المركزية ، ومن خلالها تنتظم الوحدات السردية وتتشابك وتنمو؛ لتشكل المبنى الحكائي العام في حكايات ألف ليلة ولية .

إنّ انفتاح الأراضي والأمكنة العربية في ألف ليلة وليلة على المؤثّرات الخارجية الهندية والفارسية أدى إلى تدفق مزيد من الجواري بمواصفات جمالية متعددة ،إذ امتلأت المدن العربية الإسلامية بالجواري والمغنيات القادمات من أصقاع المعمورة نتيجة للفتح والسبي ، يضاف إلى ذلك ما كان يقدم للخلفاء والأمراء من هذه الجواري كهبات وهدايا على سبيل التقرب، وتحقيق المصالح السياسية والطبقية

تبادله حبا بحب ، ولن تتأثر بمشاعره الجنسية المهتاجة، بل نجدها عندما تحقق حالة من البهجة في منزلها الفاخر تطلب منه أن يغادر المنزل إذ تقول له : « توجّه وأرنا عرض أكتافــك »[١٠٥]. لأنها متفوقة عليه جمالا ووضعا طبقيا واقتصاديا . فهو حمّال، وهي ابنة تاجر في مجتمع يقدّر التجار ويجلّهم؛ نظرا لمكانتهم المالية المتميّزة من جهة، وللحظوة التي يجدونها عند ملوك عصورهم وأمرائها من جهة أخرى . وعندما تطلب منه مغادرة منزلها يتضرع إليها أن تسمح له بالبقاء في جنتها المصغرة ، حين يقول : « والله خروج الروح أهون من الخروج من عندكن . دعونا نصل الليل بالنهار وكل منا يروح إلى حاله»[١٠٦]. وإذا كان الحمّال ذا قوة عضلية وبنية جسمية قوية ومتميزة تساعده على الحمل ، ومن ثَمَّ هو يملك سلطة الجسد القوي ، فإن سلطته على المستوى الفعلي لا قيمة لها أمام سلطة جسد المرأة ، وثرائها المالي ، وفي فضاء دارها المحصّن والقوي ، فما أن يدخل دارها حتى يجد نفسه ضعيفا مستلبا أمام سطوة جسدها، وعبدا ذليلا لهذا الجسد ، وتظهر الوحدات السردية مدى استلاب هذا الحمّال وحاجته إلى حضور هذا الحفل العربيدي ، فهو يظنّ نفسه أنه في المنام، ولكي يؤكد الراوي استلاب هذا الحمال روحيا وجنسيا في المجتمع البغدادي المتباين طبقيا ، نجده يتعاطف معه ، ويدفع بدلالة البنات لأن تقول لهن : «بحياتي عندكن تدعنه ينام عندنا نضحك عليه فإنه خليع ظريف»[١٠٧]. ثم ينقله من حلم البسطاء في بغداد إلى واقع الثراء ، وذلك بأنه يجعله يتحسس أجساد البنات ويعانقهن ، ثم يدفع ببوابة المنزل لأن تتعرى أمامه : «ولم يزل الحمّال معهنّ في عناق وتقبيل، وهذه تكلمه، وهذه تجذبه، وهو معهن ،حتى لعبت الخمرة بعقولهم ، فلما تحكم الشراب معهم، قامت البوابة وتجرّدت من ثيابها وصارت عريانة، ثمّ رمت نفسها في تلك البحيرة ولعبت في الماء وأخذت الماء في فمها وبخّت الحمّال ثمّ غسلت أعضاءها»[١٠٨].

ومع تنامي السرد ، سيزداد تأثير سلطة جسد المرأة في الحمّال ، لأنّ هذه المرأة

يا بديع الجمال ما لي سواك فارحميني إني أسير هواك
أنت سؤلي ومنيتي وسروري قد أبى القلب أن يحبّ سواك
ليت شعري هل تعلمين بكائي طول ليلي مسهد الجفن باكي»(١١٢).

إنّ فرط العشق والهيام ، وهزّة الشوق التي تعصف بشخوص الليالي عائدة بالدرجة الأولى إلى شكل المرأة الجمالي المثير ، المشكل تشكيلا يشير إلى شبق الرجل، وربما قد يشير إلى جوعه الجنسي التاريخي ، وحاجته الملحة إلى امرأة متميزة بجميع مقاييسها الجمالية ، والتي منها : «فم كأنه خاتم سليمان، وشعر أسود من الليل (...) وغرّة كهلال عيد رمضان وعيون تحاكي الغزلان وأنف أقنى كثير اللمعان، وخدان كأنهما شقائق النعمان، وشفتان كأنهما مرجان، وأسنان كأنهما لؤلؤ منظوم في قلائد العقبان، وعنق كسبيكة فضة فوق قامة كغصن البان، وبطن طيّات وأركان يبتهل فيها العاشق الولهان، وسرّة تسع أوقية مسك طيب الأردان، وأفخاذ غلاظ سمان، كأنهما عواميد رخام، أو مخدتان محشوتان من ريش النعام ، وبينهما شيء كأنه أعظم العقبان أو أرنب مقطوش الآذان وله سطوح وأركان هذه الصبية فاقت بحسنها وقدّها على غصون البان، وعلى قضيب الخيزران، وهي كاملة»(١١٣).

إنّ هذه المقاييس الجمالية الجنسية التي لها سلطة قوية على جميع شخوص ألف ليلة وليلة ، لها خلفيات مرجعية في نصوص التراث العربي شعرا ونثرا، ولا نستغرب أن يكون رواة ألف ليلة وليلة قد استفادوا من هذه الخلفيات، وشكّلوا هذه المقاييس الجمالية في الحكايات التي سردوها تأسيسا على هذه الخلفيات ، وهاهو ذا أحد هذه النصوص يصف امرأة تعد نموذجا جماليا يتهالك الرجال لامتلاكه : «ثمّ رفعت ثيابها حتى جاوزت نحرها، فإذا هي كقضيب فضة قد شيب بماء الذهب ، يهتزّ على مثل كثيب؛ ولها صدر كالورد عليه رمانتان أو حقّان من عاج يملآن يد اللامس؛ وخصر مطوي الاندماج، يهتزّ في كفل رجراج، لو رمت عقده لانعقد؛ وسرّة مستديرة يقصر وهمي عن بلوغ وصفها؛ تحت ذلك أرنب جاثم أو جبهة أسد غادر، وفخذان

والاقتصادية،

ويذكر أبو حيّان التوحيدي (٣٢٨ ـ ٣٨٧هـ) عدد جواري ناحية الكرخ ببغداد وغلمانها المغنيين في عهده قائلا : «وقد أحصينا ـ و نحن جماعة في الكرخ ـ أربعمائة وستين جارية في الجانبين ، ومائة وعشرين حرة ، وخمسة وتسعين من الصبيان البدور، يجمعون بين الحذق والحسن والظَّرف والعشرة، هذا سوى من كنا لا نظفر به ولا نصل إليه لعزّته وحرسه ورقبائه وسوى ما كنا نسمعه ممن لا يتظاهر بالغناء وبالضرب إلاّ إذا نشط في وقت ، أو ثمل في حال ، وخلع العذار في هوى قد حالفه وأضناه، وترنّم وأوقع ، وهزّ رأسه ، وصعّد بأنفاسهن وأطرب جلاسه ، واستكتمهم حاله، وكشف عندهم حجابه، وادّعى الثقة بهم، والاستنامة إلى حفاظهم».(١١٠)

وقد كانت هذه الجواري على قدر كبير من الظَّرف والجمال والقدرة على إثارة الرجال وتأجيج سعارهم الجنسي ، فقد «خلبن العقول، وخلسن الصدور، (وسعّرن الصدور) ، وعجّلن بعشاقهن إلى القبور»(١١١) على حدّ تعبير التوحيدي. وقد عمل الرواة في ألف ليلة وليلة على تسليع المرأة ، وجعلها مثالا وظائفياً، ينحصر دورها في إشعال مجامر الأجساد، وفي قدراتها على تغييب السلطان أو وزيره أو شخوص الليالي عن بينة الزمان والمكان وذلك باستحضار رعشة الجنس وغيبوبته . ووصفوها وصفا جنسيا مركزين على مكامن الإثارة فيها. يقول أحد الرواة : « و إذا بجماعة من البنات ماشيين إلى قرب النهر، ثمّ خلعن ثيابهنّ فرأى ما بين أفخاذهنّ أنواعا مختلفة ما بين ناعم ومقبقب، وسمين مربرب ، وغليظ المشافر وكامل وبسيط ووافر، ووجوهنّ كالأقمار وشعورهنّ كالليل على نهار»(**).

وها هو ذا أحد الرواة يصف مبينا حالة عشق أحلت بأحد أمراء ألف ليلة وليلة بعد أن أحبّ امرأة مليئة بالمثيرات الجنسية : «ونزل سيف الملوك ودخل البستان وهو سكران من خمر الغرام، حيران من فرط العشق والهيام، وقد هزّه الشوق وغلب عليه الوجد، فأنشد هذه الأبيات :

تصطاد أحصن النساء وأكثرهن عفّة ، ولكل شخص من شأنه أن يعيد للزمن شفافيته وألقه . ومع تقلّص الزمن ونموه تتداخل الأحداث المثيرة فيه ، إذ تبتعد الشخصية العاشقة أو المعشوقة عن مكانها إمّا بالرضا ، وإمّا جبرا عنها ، نتيجة ظروف خارجة عن إرادتها يربطها الراوي عموما بالمكتوب والقدر، وبإرادة الله سبحانه وتعالى ، وتتآلف الوحدات الحكائية الصغيرة في الليالي ، مشكلة حكاية كبيرة متشعبة ، ومع تشعّب هذه الحكاية يحتاج السرد إلى جسد المرأة الغائب، ومن ثَمَّ إلى بطل مغامر عاشق ولهان سيظل يبحث عنه إلى أن يأتي هادم اللذات ومفرّق الجماعات بمفردات رواة ألف ليلة ولية . ويتأجج بحث البطل الذكر عن المرأة الحلم مصحوبا بالأنين والألم والبكاء والشكوى ، فينزوي هذا البطل تارة ، ويجنّ أخرى ، ويفتعل المعارك والحروب والمؤامرات مرة أخرى إلى أن يصل إلى الجسد ، ويتواصل معه جنسيا .

إن حالة الوحشة والاغتراب والكآبة التي تصيب شخوص الليالي فيما إذا منعوا عن تحقيق الرضا الجنسي هي حالة عامة، تصيب الذكر والأنثى؛ الأمير والفقير؛العفيف والمتهتك ، فالرجل يبحث عن المرأة ويفني عمره في قطع الفيافي والبلدان حتى يصل إليها ، والمرأة كذلك . وقد تتعدد طرق البحث وأساليبه، لكن هذه الطرق ـ وبشكل عام ـ في الليالي تفتقد إلى الحسّ الإنساني والجمالي.لأن الرجل يرى في المرأة فريسة، والمرأة ترى في الرجل وسيلة لكسب الثروة والسطوة والملّذات ، وأفضل طريقة لابتزازه اللجوء إلى قدرات الجسد الجنسية .

لفاوان، وساقان خدلجان يحرسان الخلاخيل، وقدمان خمصاوان»(١١٤).

إنّ زمن الليالي يمتدّ وينمو ليشمل أزمنة عديدة من أزمنة الحكي والسرد ، ثمّ يتقلّص فجأة بحدوث الرعشة الجسدية ،وتتمنى الشخصية الذكورية أو الأنثوية أن يلغى الزمن وليتركّز كله في ذروة الرعشة . فالزمن يبدو كابوسا وطويلا مملا وحزينا إلى أن يتحقق التصالح الجنسي باندماج الجسدين . يقول أحد الرواة على لسان أحد أبطاله العاشقين : «فأخذت لقمة وأردت أكلها فما قدرت ، فامتنعت عن الشراب والطعام وهجرت لذيذ المنام ، واصفرّ لوني وتغيرت محاسني ، لأني ما عشقت قبل ذلك ولا ذقت حرارة العشق إلا في هذه المرة ، فضعفت »(١١٥). وعندما يتحقق التصالح الجنسي بين العاشقين ، ويدخلان مرحلة الغيبوبة فإن الزمن يبدو شفيفا ، حيث تسكن النفس مستسلمة لوقع المسرات والسعادة الغامرة لخبايا النفس والروح . يقول أحد أبطال الليالي واصفا حاله بعد التقائه بإحدى النساء الماكرات اللعوبات التي بحث عنها طويلا ، و بعد أن ملّ حب ابنة عمّه وزوجته الوفية الصادقة: «وأقبلت عليّ وضمتني على صدرها وقبّلتني وقبّلتها ، ومصّت شفتي التحتانية ومصصت شفتها الفوقانية ، ثمّ مددت يدي على خصرها وغمزته، وما نزلنا في الأرض إلاّ سواء. وحلّت سراويلها فنزلت في خلال رجليها وأخذنا في الهراش والتعنيق والغنج والكلام الرقيق والعضّ وحمل السيقان والطواف بالبيت والأركان، إلى أن ارتخت مفاصلها وغشي عليها ودخلت في الغيبوبة، وكانت تلك الليلة مسرّة القلب وقرة الناظر»(١١٦). وعندما يلتقي العاشقان يضيق الزمن و يتجمع في بؤرة مركزية تتحدد بحيّز مكاني ضيق، هو جدران الحجرة أو المقصورة بموتيفاتها الجنسية من أكل وشراب وعطور تملأ الفضاء عبقا . ثم يتلاشى بحدوث الغيبوبة . وعندما يغيب الجسد بمثيراته الجنسية يبدأ كابوس الزمن يضغط على الشخوص من جديد ، فتحسّ هذه الشخوص بالاغتراب الحاد وتشكو، وتبوح بمكنوناتها للقهرمانات والقوادات والعجائز الماكرات اللواتي يحبكن أمهر الحيل والمكايد التي

١٦- ألف ليلة وليلة، ١/١٦.

١٧- م س، ١/١٨.

١٨- م س، ١/٢٠.

١٩- م س، ١/٢٢.

٢٠- م س، ١/٢٢.

٢١- م س،١/٢٢.

٢٢- م س،١/٢٢.

٢٣- يقول الراوي: « فانكشف الغبار وإذا بذلك الجنيّ و بيده سيف مسلول و عيونه ترمي الشرر، فأتاهم و جذب ذلك التاجر من بينهم و قال له: قم أقتلك مثلما قتلت ولدي وحشاشة كبدي» .
- ألف ليلة وليلة، ١/١٧.

٢٤- الغذّامي، د. عبد الله محمد: المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٦م، ص ٥٨.

٢٥- ألف ليلة وليلة، ١/ ٩١، ٩٢.

٢٦- ألف ليلة وليلة ، ١/٩٢.

٢٧- م س، ١/٩٣.

٢٨- م س، ١/١٢٤.

٢٩- م س، ١/١٣٨.

٣٠- م س، ١/١٣٨.

٣١- م س، ١/١٥٠.

٣٢- م س، ١/١٥٠.

٣٣- ألف ليلة و ليلة، ١/١٥٠.

٣٤ -الحكاية الأولى ص١٣٩. الحكاية الثانية ص١٦٠. الحكاية الثالثة ص١٦٣. الحكاية الرابعة ص١٦٥. الحكاية الخامسة ص١٦٨. الحكاية السادسة ص١٧٠. الحكاية السابعة ص١٧٧. وكل هذه الحكايات في المجلد الأول.

٣٥ - يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، آب/ أغسطس، ١٩٩٢، ص٣٥.

٣٦- ألف ليلة وليلة، ١/١٨١.

٣٧- واحدة بصوت النصراني، وثانية بصوت المباشر، وثالثة بصوت اليهودي. أمّا الخيّاط فقد سرد

الحواشي

١- إبراهيم، د. نبيلة: «لغة القصّ في التراث العربيّ القديم»، مجلة فصول،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٢م، ص ١٤، ١٥.

٢- عن/بينولت، ديفيد: «مدخل إلى ألف ليلة و ليلة»، ترجمة حسنة عبد السميع، مجلة فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٤م، ٣٧.

٣- Miquel, Andre: Les Dames de Bag ، Editions (conte des mille et une nuits) Desjonquères, Paris Editions، 1991 P.129.

٤- Kilito, Abadel Fattah: L'oeil et Laiguille, essais sur"les mille et une nuits Editions ، La Découverte, Paris ,1992,P,43.

٥- ألف ليلة و ليلة، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، دون تاريخ،١٥/١.

٦- يقول الراوي: « و لم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضجّت الناس و هربت بناتها و لم يبق في تلك المدينة بنت تتحمّل الوطء ».

- م س، ١٥/١.

٧- ألف ليلة وليلة، ١٦/١.

٨- الخطيبي، د. عبد الكبير: في الكتابة و التجربة، ترجمة د. محمد برادة ،دار العودة ، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٠م ،ص ١١١ .

٩- ألف ليلة و ليلة، ٢٦/١.

١٠- م س، ٣٠/١.

١١- م س، ٢٣/٣.

١٢- Miquel, Andre: Un conte des mille et une nuits (Ajîb et Gharîb), Flammarion, Paris 1979 , P167 .

١٣- Ibid,P170.

١٤- تودورف، تزيفيتان: مفهوم الأدب، ترجمة د. منذر ،عياشي دار الذاكرة ، حمص، الطبعة الأولى، ١٩٩١م ،ص ١٤٤.

١٥- ألف ليلة و ليلة، ١٦/١.

٥٦- مفهوم الأدب، ص١٤٤.

٥٧- ألف ليلة وليلة، ٢/١٢١.

٥٨- ألف ليلة وليلة، ٢/١٢١.

٥٩- لمزيد من الاطلاع على تفاصيل هذه الحكاية يُنظر: ألف ليلة و ليلة، ٢/من ص١٢٢ إلى ص١٢٨.

٦٠- م س، ٢/١٢٨.

٦١- سورة المائدة، آية ٤٥.

٦٢- ألف ليلة وليلة، ٢/١٢٨.

٦٣- م س، ١/٢٧٧،٢٧٨.

٦٤- ألف ليلة وليلة، ٢/ ١٢٨ .

٦٥- عن/ تودورف، تزيفيتان: «مقولات الحكاية الأدبيّة»، ترجمة عبد العزيز شبيل ، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، العدد العاشر، ربيع ١٩٩٠، ص١٠٥.

٦٦- نلاحظ في ألف ليلة وليلة أنّ الراوة قلّما يسمحون للعبيد بالوصول إلى أجساد سيّداتهم، زوجات الملوك والسلاطين أو بناتهم، وإن وصلوا إلى هاته السيدات فإن مصيرهم القتل، أو قطع أحاليلهم، في حين أنّ كل الرواة يجعلون أبطالهم السلطويّين يصلون إلى أجساد جواريهم وإمائهم، بوصفهنّ ملك اليمين، وانطلاقاً من إيديولوجيا رجوليّة تؤكّد: أنّ النساء ما خلقن إلاّ للرجال. فابن الملك أو ابن الوزير، لا يتوانى - متى فارت شهواته الجنسية - في اغتصاب أية جارية من جواري قصر أبيه، كما فعل علي نور الدين ابن الوزير الفضل بن خاقان حين اغتصب جارية أبيه أنيس الجليس، مع ملاحظة أنّ الجارية المُغتصَبَة تبارك فعل اغتصابها، وتتمنّاه، لأنّه جاء من رجل أعلى منها طبقيّاً، ويتميّز بمواصفات جماليّة جذّابة. يقول راوي حكاية «علي نور الدين و أنيس الجليس»: «فسمعت الجارية أنيس الجليس كلام علي نور الدين ابن الوزير و هي من داخل المقصورة. فقالت في نفسها:«ما شأن هذا الصبي الذي قال لي الوزير عنه: إنّه ما خلا بصبيّة في الحارة إلاّ واقعها. والله إنّي أشتهي أن أنظره...». وبعد أن يغتصبها، تسألها والدته: ماذا جرى لها؟ فتقول الجارية: «يا سيدتي أنا قاعدة وإذا بصبيّ جميل الصورة دخل عليّ وقال أنتِ التي اشتراها أبي لي، فقلت نعم، والله يا سيدتي اعتقدت أنّ كلامه صحيح، فعند ذلك أتى إليّ وعانقني، فقالت هل فعل بك شيء (كذا) غير ذلك؟ قالت نعم وأخذ منّي ثلاث قبلات، فقالت ما تركك من غير افتضاض». ألف ليلة وليلة، ١/١٨٦،١٨٧.

٦٧- م س، ١/١٤.

٦٨- عن/ بوحديبة، د. عبد الرزاق: الإسلام والجنس،ترجمة هالة العوري، مكتبة مدبولي، القاهرة،

ثماني حكايات: حكايته، وحكاية المزيّن، وحكايات إخوته الستّة. مع ملاحظة أنّ حكايات المزيّن وإخوته، و عددها سبع حكايات، قد سُرِدت مرّتين أمام ملك الصين.

٣٨- توماشفسكي، بوريس: «نظريّة الأغراض» في: «نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس»، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت/ الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، الطبعة العربية الأولى ١٩٨٢، ص١٨٣.

٣٩- ألف ليلة وليلة، ١٨٢/١.

٤٠- ألف ليلة و ليلة، ١٨٢/١.

٤١- الجامَكِيَّة: مرتب خُدّام الدولة من العسكرية (تركية).

- معلوف،لويس:المنجد في اللغة، منشورات إسماعيليان، طهران /دار المشرق، بيروت، الطبعة الحادية والعشرون،كانون الثاني ١٩٧٣م مادة: جمك، ص ١٠٢.

٤٢- وهذه المكافآت هي: ١ - خلع عليه خلعة سنيّة. ٢ - صرف له الرواتب. ٣ - جعل له جامكية. ٤- جعله مزيّن المملكة. ٥ - جعله من ندمائه الخاصّين.

٤٣- Kilito, Abadel Fattah: L'oeil et Laiguille, P30٠

٤٤- ألف ليلة وليلة، ١٨١/١.

٤٥- النصير، ياسمين: المساحة المختفية - قراءات في الحكاية الشعبيّة، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٥م، ص١٤٠.

٤٦- ميلتينسكي، إي.م: «الأدب القصصي الشعبي»، في: «موسوعة نظرية الأدب - إضاءة تأريخيّة على قضايا الشكل»، دار الشئون الثقافية العامّة/وزارة الثقافة، بغداد، الطبعة الثانية ١٩٨٦م، القسم الأول، ص١٠١.

٤٧- ألف ليلة وليلة، ٣١٧/٢.

٤٨- م س، ٣١٠/٢.

٤٩- م س، ٣١١/٢.

٥٠- م س، ٣١١/٢.

٥١- لمزيد من التفاصيل ينظر: ألف ليلة وليلة، ٣١٢/٢- ٣١٤

٥٢ - م س، ٣١٥/٢.

٥٣- م س، ٣١٥/٢.

٥٤ - ألف ليلة وليلة، ٢٩٢/٢،٢٩٣.

٥٥ - م س، ٣١٧/٢.

٨٥- ألف ليلة وليلة، ١٨٢،١٨١/٤.

٨٦- م س، ١٨٣/٤.

- ويُلاحظ من خلال الاقتباس أنّ الراوي يثبت إيديولوجيّته المعادية للنساء، ويساويهنّ جميعاً بالعبيد والسفهاء، ويعتبرهنّ مثل الصبيان، نظراً لعقولهنّ الناقصة التي تتساوى مع عقول الصبيان.

٨٧- ألف ليلة وليلة، ٤٤٧/٤.

٨٨- م س، ٢٧١،٢٧٠/٣.

٨٩- سورة الرحمن، الآيتان: ٢٧،٢٦.

٩٠ - على سبيل المثال: تُراجع حكاية «سيف الملوك وبديعة الجمال»، التي يرويها التاجر حسن للملك محمد بن سبائك في المجلد الثالث من ص١٨٤ إلى ص٢٤٥. وسيكتشف القارئ أنّ معظم الارتحالات السرديّة في الحكاية، ومعظم حركات الأبطال و مواقفهم، سببها المرأة الجميلة بديعة الجمال، التي يعشقها البطل سيف الملوك، ويقطع الجبال والسهول و البحار، علّه يحظى بها.

٩١- ألف ليلة وليلة، ١٥٨/٣.

٩٢- ألف ليلة وليلة، ١٥٨/٣.

٩٣- عن/ ضيف، د. شوقي : العصر الجاهلي . دار المعارف بمصر، القاهرة، الطبعة السابعة، ١٩٧٦م، ص ٧٤.

٩٤- الأبشيهي ، شهاب الدين محمد بن أحمد، (ت ٨٥٠ هـ) : المستطرف في كل فن مستظرف . إشراف المكتب العالمي للبحوث، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، طبعة ١٩٨٩م ، م٢/ ٣٠٠ .

٩٥- ألف ليلة وليلة ، ٦/٢ .

٩٦- م ن ، ٧٦/٢، ٧٧ .

٩٧- م ن ، ٨٩/٤.

٩٨- م ن ، ٢٥٤/١.

٩٩- م ن، /٢٥٥/١.

١٠٠- م ن ، ٢٥٤/١ ، ٢٥٥.

١٠١- م ن ، ١٥٦/٣.

١٠٢- م ن ، ١٥٦/٣ .

١٠٣-م ن ، ٤٧/١.

١٠٤ - م ن ، ٤٩/١ .

الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص١٩٤.

– وأخذ عن بوحديبة عن / Bachelard, G: La dialectique de la durée, P10.

٦٩- تشير حكايات ألف ليلة وليلة إلى أنّ ثمّة إيديولوجيا معادية للعبيد، إذ يصوّرهم الراوة بصور قبيحة، فهم ذئاب مفترسة لا أمان و لا وفاء لهم، يغتصبون النساء، ويزيّنون لهن درب الخطيئة، بالإضافة إلى أنّهم خونة و محتالون و كاذبون.

– لمزيد من الاطلاع يُنظر: ألف ليلة وليلة، ٢١٩/١ إلى ص٢٢٥؛ ١١٥/٢؛ ٨٥/٣،٨٦ . فالعبد الأسود نموذج شبقي يخشى منه، السادة والحكّام والتجار على حريمهم.

– ياسين، بو علي: خير الزاد من حكايات شهرزاد، ص٤٧.

٧٠- بارت، رولان: «مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص»، ترجمة نخلة فريفر، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الخامس، شتاء ١٩٨٩ م، ص١٧.

٧١- ألف ليلة وليلة، ١٧٨/٤.

٧٢- ألف ليلة و ليلة، ١٧٩/٤.

٧٣- لمزيد من الاطلاع على تسخير السياسي للقضائي والفقهي، وتطويعه لخدمة أغراضه، وتحقيق رغباته، وجبره على التلاعب وتحريفها لصالحه، يُنظر: حكاية «هرون الرشيد مع وزيره جعفر والجارية الجميلة والقاضي أبي يوسف» في المجلد الثاني، ص٤٤٥،٤٤٦.

٧٤- السيد، د.رضوان: الأمة و الجماعة والسلطة - دراسات في الفكر السياسي العربي الإسلامي، منشورات دار اقرأ، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٤م، ص٢٧٣.

٧٥- ألف ليلة ليلة، ١٧٩/٤.

٧٦- م س، ١٧٩/٤، ١٨٠.

٧٧- ألف ليلة وليلة، ١٨٠/٤.

٧٨- ألف ليلة وليلة، ٢٣٥/١.

٧٩ – الجرف، د. طعيمة: نظريّة الدولة والأسس العامة للتنظيم السياسيّ، منشورات مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة الطبعة الأولى، د. ت، ص٦٥.

٨٠- ألف ليلة وليلة،٨١/٣.

٨١- م س، ٤٤٦/٢.

٨٢- م س، ١٨٣/٤.

٨٣- م س، ١٨٤/٤.

٨٤- ألف ليلة وليلة، ١٧٨/٤.

١٠٥- م ن ، ٤٩/١.
١٠٦- م ن ، ٤٩/١.
١٠٧- م ن ، ٤٩/١.
١٠٨- م ن ، ٤٩/١ .
١٠٩- م ن ، ١/ ٤٨ .
١١٠- التوحيدي، أبو حيّان: الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه: أحمد أمين و أحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، دون تاريخ ، الجزء الثاني، ص ١٨٣.
١١١- م ن ، ص ١٨٢.
×× - ألف ليلة وليلة ، ٣٢٣/٤.
١١٢- ألف ليلة وليلة ، ٢٣١/٤.
١١٣- م ن، ٢٧١/٤.
١١٤- ابن قيم الجوزية، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن بكر الزرعي (٦٩١ ـ٧٥١ هـ) : أخبار النساء ، تحقيق د. نزار رضا، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، طبعة ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨ م ، ص ١٦١ .
١١٥- ألف ليلة وليلة ، ١٧/٢.
١١٦- م ن ، ٢٧/٢ .



قراءات ومراجعات

- التأويل وتعدد الحاجات الإنسانية

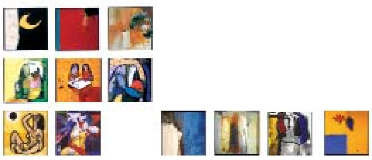
د. سعيد بنكراد

- المتخيل والتمثيل الثقافي للآخر:
قراءة في كتاب « تمثيلات الآخر»

د. إدريس الخضراوي

- كيف يعمل العقل: القصدية

أ. سعيد الغانمي





التأويل وتعدد الحاجات الإنسانية

د. سعيد بنكراد *

«لو جاءني الإله يحمل في يده اليمنى الحقيقة كلها، ويضع في يده اليسرى البحث الدائم عنها، وطلب مني أن أختار بينهما، لسجدت له خاشعا وقلت : مولاي أعطني البحث عنها، أما الحقيقة فأنت وحدك جدير بها» ليسينغ *

نحن في حاجة إلى التأويل، فالتأويل هو أصل القراءات ومبررها الأول والأخير. لذلك لا يجب النظر إليه بوصفه ترفا فكريا أو ضلالا أو خروجا عن سبيل مستقيم. إنه محاولة لاستعادة مناطق مجهولة داخل ذواتنا أفرزتها الممارسة الإنسانية لكنها ظلت مستعصية على التحديد المستند إلى الفهم النفعي للحياة. فهذه المناطق لا يمكن الإحاطة بها من خلال «حدود مألوفة»، كتلك التي نستعين بها من أجل تنظيم تجربة المعيش اليومي، فمداها أوسع من ذلك، وحجمها أعمق من أن يرد إلى تدبير شأن مرئي.

لذلك فإن الأحكام العامة، الإيديولوجية منها والدينية، لا تستطيع وحدها أن تقود إلى فهم «حقيقي» للذات الإنسانية؛ لأنها تنطلق من حقيقة نظرية عامة مسبقة استنادا إليها تتعاطى مع كل الحقائق السلوكية. وكل ما لا يستقيم داخلها مرفوض أو يثير حوله الريبة والشبهات. وعلى هذا الأساس، فإن التأويل، بوصفه محاولة لفهم الحياة من خلال حدود تحلل ولا تكتفي بتعيين ظواهر الأمور، يعد محاولة لزعزعة كل القناعات الموروثة التي تقود إلى الراحة النفسية والكسل الذهني.

---

* رئيس تحرير مجلة علامات - المغرب

وهذه السيرورات ليست سوى سياقات مضمرة داخل فعل التمثيل ذاته. ففكرة العماد (fondement) التي يشير إليها بورس في تعريف العلامة، تقتضي من التمثيل أن يكون جزئيا. وهذا الطابع الجزئي هو الذي يجعل العلامة كيانا مفتوحا على ممكنات لا حد لها.

ذلك أن العماد هو زاوية نظر، أو طريقة تتم من خلالها عملية التمثيل «أو هو، بصيغة أخرى، صفة للموضوع بوصفه منتقى بهذه الطريقة لا بتلك» كما يقول بورس. فلا وجود بالمطلق لفعل تمثيلي قادر على احتواء كل ما يمكن أن تحيل إليه كلمة «شجرة» مثلا من دلالات. وهو ما يعني أن الواقع أوسع وأغنى من أن تحتويه علامة محكومة، بطبيعتها، بالسياقات الضمنية أو الصريحة. فالمدرك العيني يحتاج، لكي ينتقل إلى عالم الوجود المفهومي (عالم الوجود اللساني المجرد بالأساس)، إلى عمليات تمثيلية متعددة. وذاك هو الأساس الذي يبرر القول بتعددية التأويل وتنوعه.

استنادا إلى هذين النشاطين ستتحدد الوظيفة الرئيسة للعلامة. فمن باب تحصيل الحاصل القول: إن العلامة هي الأداة الوحيدة التي تمكننا من نقل التجربة الإنسانية من دائرة اللحظي والعرضي والمباشر إلى دائرة التوسط المفهومي. حينها، وحينها فقط، سيتحول الكون من حالة اللاعضوي والسديمي إلى الحالة التي يتم الكشف عنها من خلال الوحدات المميزة التي قد تبيح لنا الحديث عن الجوهر المتضمن في الوحدات المخصوصة.

وبناء عليه، فإن العلامة، من حيث الوجود والاشتغال، ليست كيانا يقف عند حدود تعيين أشياء أو حالات في العالم الخارجي، بل هي في المقام الأول، نمط في تنظيم التجربة الإنسانية. فما يندرج ضمن العلامة بوصفها صيغة تنظيمية مرئية لمعطيات تجربة إنسانية لا تدرك إلا من خلال احتلالها لموقع ما داخل اللسان، وما يدخل ضمن دائرة المقولات الإدراكية (وهي المقولات الفينومينولوجية التي يعتبرها بورس أداة لتنظيم التجربة الإنسانية) بوصفها تشكل الروابط الأولية الأساس التي تجمع

فالتأويل (كما تدل على ذلك التسمية الخاصة بالحد الثالث في العلامة) هو حجر الزاوية في كل التعريفات الخاصة بالعلامة. بل إن الحضور الفعلي للعلامة في الكون ليس سوى محاولة لتنظيم التجربة الإنسانية من خلال حدود مفهومية تتحدد قيمتها الحقيقية في قدرتها على إثارة سلسلة من الإحالات التي قد لا تتوقف عند نقطة بعينها. ولهذه الفكرة علاقة بنشاطين :

- ما يعود إلى الإدراك وآلياته، فالتحول من الذات إلى ما يوجد خارجها يقتضي بناء حقل إدراكي يقود إلى استيعاب معطيات الكون في أفق مفهمته، والمفهمة هي تجاوز للمعطى الموضوعي وخروج عن طوعه. فالتعرف على ما يوجد خارج الذات المدركة يُعَدُّ سيرورة افتراضية (abductif)، بلغة بورس، قائمة على معرفة سابقة، ولذلك يُتعامل معها بوصفها سيرورة غير منتجة لأفق معرفي جديد. فهذه السيرورة تربط بين الموضوع المدرك في اللحظة المخصوصة بمجمل النماذج العامة السابقة. فعندما نشاهد حصانا يتحرك من بعيد، فإننا نحفز الذاكرة إلى استحضار كل الخطاطات التي يمكن أن يدرج ضمنها هذا الحصان (إن كان الأمر يتعلق فعلا بحصان لا بحمار). وهذا معناه أننا ونحن نقترب منه شيئا فشيئا، نستبعد كل الخطاطات التي لا يستقيم الحصان داخلها [1].

ولهذا فإننا نتعرف على ما يوجد خارجنا ونمنحه اسما وصفة استنادا إلى معرفة سابقة، وهذه المعرفة هي التي تمنح الشيء موقعا مجردا داخل الذاكرة الجماعية منها والفردية. وبعبارة أخرى، فإن ميكانيزمات هذا الربط مستبطنة داخل الشخص الذي يقوم بالتعرف على ما يوجد خارجه. فعلى الرغم من أن العالم يقترح على الذات المدركة موضوعا أو واقعة مخصوصة، فإن ما يتسرب إلى الذهن هو فكرة مجردة عن هذا الموضوع.

- ولها علاقة ببناء العلامة ذاتها. فالعلامة تبنى ككيان ثلاثي قادر، من خلال آلياته الداخلية، على استيعاب معطيات التجربة الإنسانية عبر سيرورات متعددة (منها القياس، ومنها الاستنباط، ومنها الافتراض، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه).

أشكالا متعددة منها البرد والثلج والسحاب والبخار، كما يمكن أن يكون ساخنا أو فاترا أو شديد البرودة، بل قد يتلون بلون الكأس البلوري الذي يحتويه. وبعبارة أخرى، إننا نقوم بإحداث شروخ في المتصل غير الدال. والمتصل (continuum)، كما هو شائع عند الفلاسفة والسميائيين على حد سواء، مادة عمياء بكماء لا تدل، ولا يمكن أن تحيل إلى أي شيء آخر سوى ذاتها.

وعلى هذا الأساس، فإن التعريف الذي يقدمه بورس للعلامة لا يشكل سوى الوجه المرئي لتصور فلسفي يرى في التجربة الإنسانية كلها كيانا منظما من خلال مقولات محدودة العدد والمضمون، وهي أدواتنا الرئيسة في إدراك الكون والذات وإنتاج المعرفة وتداولها. فلا حدود تفصل في واقع الأمر في تشكل الظواهر بين تجليها من خلال المرئي أو انتمائها إلى المستتر، بين وجودها كإمكان، وبين تحققها في نسخة مخصوصة. فكل ما يؤثث هذ الكون ويمنحه شكلا يجب التعامل معه بوصفه وحدة تامة استنادا إلى مبدإ الامتداد الذي يحكم الكون كله. ومع ذلك فإن التنظيم المفهومي للتجربة الإنسانية يقتضي منا الفصل بين المستويات والمظاهر والمجالات، ويحتم علينا أيضا التمييز بين الأشكال التي يحضر من خلالها الوجود في الذهن.

إلا أن هذا الأمر لا يشكل، في نهاية المطاف، سوى اللحظة الأولى التي تقودنا إلى تلمس البدايات المؤسسة للدلالة. فالتعرف على العالم الخارجي لا يشكل سوى الحد الأدنى الدلالي الضروري للخروج من الذات وتمييزها مِمّا يحيط بها. إن الأمر شبيه بـ« الإحساس» (le sentir) ، فالإحساس، كما نظرت إليه سميائيات الأهواء وحددت فواصله ودقائقه، يقع في مستوى سابق على ظهور الدلالة، أي سابق على أي تمفصل سميائي، ولا يشكل، تبعا لذلك، سوى الحد الأدنى لوجود الكينونة، فهل «تشكل صرخة الخارج من بطن أمه تعبيرا عن التحرر من قيود الرحم، أو هي اختناق السمكة خارج الماء »؟ (٢).

وهي حالة يمكن إسقاطها على اللغة ذاتها. ففي عالم تكتفي فيه اللغة بتقديم

بين مكونات التجربة الإنسانية من خلال أبعادها الثلاث : الإمكان والوجود الفعلي، والقانون، لتحولها إلى كيان يُعقل من خلال القانون والضرورة والفكر، يعود إلى المبدأ نفسه: التخلص من المعطيات الحسية بوصفها كيانات جوفاء لا يمكن أن تنتج معرفة، لكي تُصب داخل قوالب الوجود المفهومي.

وعلى هذا الأساس، إذا كان التوسط (الأشكال الرمزية على حد تعبير كاسيرير)، هو المبدأ المركزي في إدراك العلاقة بين الذات وما يوجد خارجها، فإن المؤول (العنصر الثالث داخل العلامة، ما يشبه المدلول في تصور سوسير) هو المصفاة التي يتم عبرها تسريب الصور المفهومية المتنوعة التي تتجلى من خلالها موجودات الكون «الواقعية منها والمتخيلة، أوالقابلة للتخيل أو غير القابلة للتخيل على الإطلاق» كما كان يحلو لبورس أن يقول.

من هنا يمكن القول: إن أوليات الإدراك (انفصال الذات عن محيطها واستيعابه كحقائق مجردة) هي ذاتها أوليات اشتغال الحالات التي تقودنا إلى إنتاج المعاني وتداولها بوصفها صيغا رمزية تحضر من خلالها الحقائق الموضوعية على شكل كيانات مفهومية. فالإدراك في أصله البدئي معرفة قائمة على سلسلة من الافتراضات التي تستند إلى معرفة سابقة من أجل إنتاج معرفة أخرى، دون أن يعني ذلك أن هذه المعرفة الجديدة هي بالضرورة معرفة صحيحة. وهو المبدأ نفسه الذي يقوم عليه التدليل، فالتدليل سيرورة تقود إلى تنظيم هذه العوالم الخارجية من أجل استيعابها داخل أنساق بعينها ستكون هي المدخل إلى إنتاج الدلالات وتداولها. وهذه الأنساق لا تحتكم إلى أية مرجعية أخرى غير قوانينها الداخلية.

ويستند هذا الأمر إلى قاعدة ذهبية في تاريخ المعنى وإنتاجه. فالمعنى، وفق هذه القاعدة، هو حصيلة فعل تمييزي (أن تسمي معناه أن تفصل هذا الأمر عن ذاك). فمن أجل إنتاج معنى علينا أن نميز داخل المتصل بين وحدات مضمونية وفق سلم قيمي بعينه، فالماء الذي يتحدد من حيث التكون العضوي في الصيغة٢٠ h سيتخذ

الذات عناء رحلة العذاب عن معنى كلي. إنها على العكس من ذلك بداية العذاب وأصله الأول، فهي من خلال سلسلة التمثيلات المتتالية تولد سيرورة تدليلية بالغة الغنى والتنوع. فكل الإحالات ممكنة انطلاقا من فعل التمثيل الأول، أي الفعل الذي يضع الماثول ضمن حركة تدليلية تستند إلى المؤول بوصفه العنصر الحاسم في وجود الدلالة وتداولها؛ لأنه عنصر التوسط والقانون الذي تدرك وفقه الأشياء استقبالا. فإذا كنا نتوقف عادة عند نقطة بعينها، فهذا التوقف لا يشكل حدا نهائيا، بل يستجيب فقط لضرورات نفعية، ولن يكون أبدا إحساسا بأن الرحلة قد وصلت إلى نهايتها.

استنادا إلى هذه الملاحظات، فإن فكرة التأويل اللامتناهي التي ترد باستمرار في سميائيات بورس، وهي فكرة بالغة الأهمية في فهم الطريقة التي يتصور بها بورس إنتاج الدلالة، مستمدة من نظرية المقولات ذاتها. فالثالثانية tierceité هي مقولة القانون الذي يحد من غلواء المحسوس، ويرد التجربة في تنافرها وتعددها إلى ضرب من الوحدة. إنها تشير من جهة إلى القانون الذي تتم وفقه استعادة العناصر المنتمية إلى التحقق الملموس، وهي أيضا الأساس الذي نستند إليه من أجل فتح التجربة الإنسانية على ممكنات دلالية لا حصر لها ولا عد من جهة ثانية. فعندما تتخلص التجربة من إكراهات المحسوس وتتخذ صيغة مفهومية، فإنها تغتني بالإحالات الرمزية التي لا تتقيد بفكرة الإحالة الضرورية على مرجع بعينه، لتكتفي بخلق أنساقها المرجعية الخاصة بها، ومن هنا جاءت فكرة الإحالات اللامتناهية.

«إن اللامتناهي هو الذي لا يملك حدودا» [٣]، ولأنه كذلك فإنه يستعصي على كل تحديد مسبق، فأينما وليت وجهك تراءى لك العالم كونا ممتدا بلا نهاية ولا حدود. واستنادا إلى هذه الفكرة لا يمكن لسلسلة الإحالات المتولدة من عملية التمثيل التي تقوم بها العلامة في حالتها البدئية أن تتوقف عند حد بعينه. فلا يمكن قطعا تصور إحالة تكتفي بإنتاج ما يعيننا على تعيين شيء مفرد في العالم الخارجي بعيدا عن

وصف موضوعي ومحايد للعالم والحالات الإنسانية لن نكون في حاجة إلى دراسة المعنى أوالتساؤل عن كنهه وسيرورة تشكله، فالأشياء والحالات ستكون حينها متساوية من حيث التأثير، ومن حيث التجلي، ومن حيث الحجم الدلالي.

والحال أن الأمر لا يمكن أن يكون كذلك. إن دراسة المعنى أمر ممكن لأن الكلمات لا تعين مرجعا فحسب، بل تسقط دلالات تتجاوز الوصف المحايد للوقائع. فهناك مناطق داخل الكينونة الإنسانية تصنف ضمن النفعي والمباشر، وهناك مناطق أخرى خاصة بالمتعة واللذة تتجاوز النفعي وتزدريه. وهذه المناطق هي وحدها التي تجعل الكون الإنساني كونا دالا من خلال حدود الرمز، لا من خلال التعيين اللحظي. فكل ما هو مدرج في تفاصيلها يدخل ضمن دائرة التحليل السميائي. فالسلوك السميائي بحصر المعنى حاجة إضافية لا تعبير جاف عن لحظة تعيين بدئية. إنه لا يقف عند حدود التعرف الحسي (ما تنتجه الحواس وما يأتي من خلالها)، بل ينتج ممارسات لا تدرك إلا من خلال نص الثقافة. فالعالم الغفل الوحيد البعد والاتجاه غير الخاضع لأية مفصلة، لا يمكن أن ينتج علامات، ولن يكون مهدا لأية سيرورة دلالية.

وذاك هو الأساس الذي استند إليه بورس في صياغة تعريفه للعلامة. فالعلامة، تضع للتداول ثلاثة عناصر : أول (ماثول) يحيل إلى ثان (موضوع) عبر ثالث (مؤول) هو نفسه سيتحول إلى نقطة تنبثق منها سلسلة من الإحالات الدلالية الجديدة. بل قد يكون الأمر أعمق من ذلك، فقد لا تنتهي سلسلة الإحالات هذه، نظريا على الأقل، عند نقطة بعينها، فهي لن تكتفي بإنتاج مدلول تتعرف عليه الذات المؤولة، بل تتحول إلى ذريعة للإحالة إلى كل المدلولات الممكنة. فكل إحالة تستدعي إحالة إضافية، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. وهذا أمر طبيعي فالفكر بطبيعته ناقص؛ لأنه «يحتوي على الضمني والمفترض» على حد تعبير بورس.

إن العلامة، وفق هذا التصور، لا تنتج دلالة أحادية مكتفية بذاتها يمكن أن تجنب

وهكذا، فبمجرد أن نخرج من دائرة المعطيات الحسية، ونلج عالم التجريد، أي عالم المفهمة، تتخلص حركية الإحالات من إكراهات المعطيات الغفل وتصبح حرة في تشييد عوالم دلالية لا متناهية تكون قادرة على استيعاب كل الأوجه الممكنة للحالات التي تصفها اللغة، أو تشير إليها الوقائع الأخرى من خلال هذا التسنين أو ذاك.

وعوض أن يكون هذا الترابط مرادفا لحركة تعيينية ممتدة في أشياء تُعتبر نقطة نهائية لفعل العلامة : «هذه الكلمة تدل على هذه الواقعة هنا والآن فحسب»، فإنها تحول، وتتحول عبرها «الأشياء» إلى علامات تقوم، وفق شروط الإحالة الأولى، نفسها بخلق سلسلة من الإحالات داخل الدائرة الخاصة التي تحتوي العنصر مصدر التدليل. وهكذا، فكل عنصر من عناصر العلامة قابل لأن يتحول إلى علامة، أي إلى عنصر استقطاب دلالي تنبثق منه مسارات متنوعة في الإحالة والتدليل، «فالعالم الذي تحيل إليه العلامات عالم يتشكل ويتحلل داخل نسيج السميوز» على حد تعبير إليزيو فيرون [٦].

وبعبارة أخرى فإن الأشياء تفقد هويتها الأصلية (المادية) عندما تندرج ضمن العالم الإنساني. فرمزية الأشياء وإحالاتها الإيحائية مستمدة من موقعها داخل الدائرة الإنسانية، فقد تعلم الإنسان كيف يودع جزءا من نفسه داخل الأشياء ويحولها إلى مستودع لدلالات وقيم رمزية تتمتع بقدر كبير من الرهبة والتقديس.

وهكذا من المؤكد أن يقود التخلص من مقتضيات حالة التعيين الأولى، التي يطلق عليها بورس «المؤول المباشر»، إلى انزلاقات دلالية لا حد لها. فبإمكان السميوز(سيرورة إنتاج الدلالات) أن تتطور في كل الاتجاهات فاتحة بذلك الباب واسعا أمام أشكال تأويلية بالغة التنوع. فالانفلات من ربقة التعيين معناه الانفلات من الحاجات النفعية التي تحد من حركية التأويل. فعلى سبيل المثال : ما دلالة الشجرة الواردة في النص القرآني «لا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين» خارج حدود أنها تدل على نبات ضخم له جذور ممتدة في عمق الأرض وأغصان صاعدة

إيحاءات السلوك الإنساني المتنوعة. فالعالم الذي تحيل إليه العلامة يُستوعب داخل سيرورة تدليلية تحيل إلى أكوان تأويلية بالغة التنوع. فعندما تتخلص العلامة من لحظة التعيين الأولى، تنسج لنفسها شبكة من الانزياحات الدلالية التي لا يمكن التحكم في انتشارها.

وهذا بالتحديد ما يفتح باب التساؤلات حول القيمة الحقيقية التي يمكن أن نعطيها لهذا التوالد الدلالي اللامتناهي : هل هو توالد لا متناه لا يحتكم سوى لقوانينه الداخلية، ومن ثَمَّ فهو متحرر من كل القيود التي تفرضها عادة قصدية الباث (المؤلف)؟ أو أنه في حركيته ونموه المطردين لا يمكن أن ينفلت من الغايات الضمنية التي يفترضها بناء نص محدود في الزمان وفي المكان ؟

إن الترابط الجدلي بين أداة التمثيل وبين ما يوجد خارجها هو المفتاح الرئيس لفهم نمط إنتاج الدلالة وفهم آليات الحركة التأويلية الناتجة عن تصور سيرورة تدليلية يَعُدها بورس، في أكثر من موضع في كتاباته، غيرَ قابلة للانكفاء على نفسها، وغير محصورة في رقم دلالي بعينه. فالأول يحيل إلى الثاني عبر الثالث، وهذا الثالث يحيل من جديد إلى ثان عبر ثالث جديد إلى ما لانهاية. فـ « نحن لا نستطيع أبدا معرفة الشيء في ذاته، إننا نعرف فقط العلامة التي هي دليل عليه، والعلامة على هذا الأساس كيان فضفاض في علاقتها بمؤولها، وهذا المؤول هو ما يحددها» [٤]. وهذا أمر طبيعي، فـ «موضوع العلامة لا يمكن أن يكون إلا علامة أخرى. والسبب في ذلك أن العلامة لا يمكن أن تكون موضوعا لنفسها، إنها علامة لموضوعها من خلال بعض مظاهره» [٥].

واستنادا إلى هذا، فإن التأويل لا يكترث لما يقدمه النص بشكل مباشر، إنه يستمد غاياته وسيروراته من السياقات المفترضة فقط من خلال هذا التحقق المخصوص، وبما أن السياقات يمكن أن تمتد في كل الاتجاهات، فإن التأويل سيكون لا متناهيا، ويمكنه أن يحيل إلى كل القيم الدلالية الممكنة.

إنتاج لمعرفة جديدة مصدرها الحصيلة المترتبة عن حالات التشخيص الفني. فأي انزياح عن التحديدات المفهومية العامة ذات الطابع التصنيفي المنفصل عن أي سياق (الخير والشر والصدق والأمانة والكذب ....) سيقودنا إلى التحول إلى الحدود التصويرية التي لا تحتاج إلى إكراهات المنطق وآلياته، بل تستدعي عوالم «المحتمل». والمحتمل، كما هو معروف لا يستند إلى تحديدات عقلية، بل يتسلل إلى الوجدان عبر الطاقة الانفعالية التي تثيرها وضعية ما.

من هنا فإن اعتراضنا لا يمس جوهر التأويل ولا ضرورته ولا نتائجه، بل يرتبط بـ« الدرجة»، أي الحد الذي يمكن أن تصل إليه الحركة التأويلية. وفي هذه الحالة فإن هذا الموقف سينقلنا من الحالات الموصوفة بـ« اللامتناهي» إلى ملكوت « التعددية». وبين هذين المفهومين هوة معرفية لا يمكن أبدا تخطيها بسهولة.

فاستنادا إلى مقولة التعدد التأويلي، ستتخذ الأمور منحى آخر، فإذا كنا لا نقبل بالقول إن حركية التمثيل يجب أن تقف عند حدود تعيين موضوعي ومحايد لعالم الأشياء، فإننا لن نقبل أيضا بوجود فعل تمثيلي قد يؤدي إلى إسقاط المبادئ التي يستند إليها المنطق الإنساني في إصدار أحكامه. فالقول بلانهائية السياقات قد يقود إلى اللبس والغموض واللامعنى. فـ « التأويل ليس وليد بنية الذهن البشري، ولكنه وليد الواقع الذي تشيده السميوز» [٩].

فلكي لا تنقطع الصلة بين المعرفة التي تشير إليها العلامة في حالتها البدئية، وبين ما نحصل عليه في ختام الرحلة المفترضة من خلال فعل التأويل ذاته، لا بد من إيجاد قوة مضادة تحد من جبروت التأويل وتوقف حركيته عند نقطة بعينها. فإقامة علاقة بين الماثول والموضوع الذي يحيل إليه يشترط إيقاف الإحالات لتبين الوجهة التي يمكن أن يقود إليها مسار تأويلي ما. ذلك أن الانتقال من إحالة إلى أخرى يجب أن يكسب العلامة تحديدات دلالية أكثر اتساعا، لا أن يقود إلى قطع كل صلة بما تقدمه العلامة في بداية التمثيل.

إلى السماء ؟ فإذا تركنا جانباً الحكمة الإلهية التي لا يمكن أن ندركها من خلال الثقافة الأرضية، فإن الشجرة يمكن أن تكون منطلقا لتحديد عدد هائل من الدلالات التي نستحضر من خلالها سياقات ثقافية بالغة التباين.

وفي هذه الحالة يُفترض أن تكون حركية التأويل غير محددة بغاية بعينها. فـ«المؤول الحيوي» كما يسميه بورس يطلق العنان للدلالة لتتطور وفق حاجات جديدة غير خاضعة لمنطق حاجاتنا الأولية. فالعلامة بمجرد ما تتخلص من محفل التلفظ تسلم نفسها لمتاهتها الأصلية، كما يقول دريدا، فما يطلق العنان للدلالة هو ذاته ما يجعل إيقافها أمرا مستحيلا [٧].

استنادا إلى هذه الحركية التأويلية ستكون كل السياقات ممكنة، فلا أحد يستطيع في هذه الحالة أن يحدد حجم السياقات وعددها وامتدادها، فلانهائية الكون هي أيضا مبرر للقول: إن كل سياق ينتج حقيقته حتى ولو تناقضت هذه الحقائق فيما بينها. فالأساس في التأويل ليس الحصول على دلالة بل التلذذ بسيرورة إنتاجها.

وإذا كان الاعتراض على هذا التصور ممكنا من خلال استحضار كل القواعد التي يستند إليها الإنسان في التمييز بين الأشياء والحكم عليها، أي امتلاكه القدرة على إنتاج معرفة يمكن التأكد من صحتها أو زيفها، فإن رفضه بوصفه يمثل حالة مرضية في التعاطي مع النصوص والوقائع، أمر يخفي موقفا ذا طبيعة أخرى. فالمرفوض هنا ليس فكرة « اللامتناهي» بل الحاجة إلى التأويل ذاته. فالتأويل في الأصل والغاية والاشتغال هو تمرد على قصدية الباث وخروج عن سلطته. وذاك أمر لا يمكن أن يقبل به محفل تعود على النظر إلى نفسه على أنه وحده المالك لسلطة التدليل وتحديد حجم المعاني واتجاهاتها[٨] . وسنعود إلى هذا الأمر في الفقرات الموالية.

إن الاعتراض على هذا التصور التأويلي، هو في الوقت ذاته تمسك بالتأويل وتأكيد لضرورته بوصفه الشرط الأساس لكل قراءة مبدعة. فالتأويل في جميع السياقات

وهذه اللحظة لا تفسرها سوى فكرة الامتداد : تداخل كل العناصر المؤثثة للكون. فمن هذا الفعل تنبثق علامات جديدة تقود إلى موته ليبعث من جديد من خلال قاعدة سلوكية، وهكذا دواليك إلى ما لانهاية، فـ« العلامة، في تصور بورس، تولد وتنمو وتموت في الأشياء»(١٢).

فهل معنى هذا أن الفعل التأويلي النهائي سينتهي إلى وضع حد لكل سيرورة تأويلية ؟ أو معناه أنه سيقودنا إلى الإمساك بمدلول نهائي تنتهي عنده كل الدلالات؟ إن الأمر كذلك، ولكن في حالة واحدة، وهي تلك التي ننظر فيها إلى مفهوم «النهائية» من زاوية كرونولوجية، حينها لن تسقط وظيفة المؤول النهائي فحسب (وهي وظيفة تنظيمية)، بل سيوضع البناء النظري البورسي أيضا موضع تساؤل. وهذا أمر غير وارد في جميع القراءات، فالقول بإنتاج دلالة نهائية منفلتة كلية من إرادة الذات المؤولة أمر مناف لطبيعة المعنى، ولن يؤدي إلا إلى قتل حركية التأويل ذاتها.

ولهذا لا بد من النظر إلى الأمور من زاوية أخرى تستبعد، أولاً وبالضرورة، البعد الزمني عن «النهائية»، كما هي مثبتة في تراتبية التأويل في تصور بورس، وتتشبث في الوقت ذاته بضرورة التأويل ودوره في تغطية الحاجات الإنسانية غير المرئية من خلال الأبعاد النفعية. حينها ستكون النهائية مرتبطة بفكرة «المسار التدليلي» ، فكل مسار هو في حقيقة الأمر سياق مبني بغاية الاستجابة لحاجات دلالية بعينها. فما يدل داخل هذا السياق لا يدل، بالضرورة، في سياق آخر، أو قد يدل على شيء آخر بطريقة مغايرة. وليس غريبا أن يرى التقليد الفكري العربي القديم في التأويل «نقلا لظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ»(١٣)، فالانتقال من أصل أول إلى فروع مضمرة ليس ترفا، بل هو حاجة حقيقية مودعة في الذات الإنسانية ذاتها، فلا يمكن تصور الوجود الإنساني من خلال بعد واحد.

وهذا ما يشكل المبادئ الأولية التي استند إليها بورس في تسييج الفعل التأويلي وحمايته من أي انزلاق من خلال إسقاط ما يسميه «الحاجات النفعية». وارتكازا على هذه المبادئ سيقودنا في رحلة ثانية معاكسة تثَبِّت الدلالة في شكل قد تطمئن إليه الذات وتستريح من عناء اللهاث وراء معنى لا يستقر على حال.

وبناء عليه، فإن التأويل قد يكون في مطلق الحالات لانهائيا ولا يخضع لأي ضابط، إلا أن الممارسة الدلالية المخصوصة تثبت أن السيموز منتهية؛ لأنها محكومة بسلسلة من الغايات التي تجعل من انسيابها الدائم أمرا مستحيلا. فالخطاب له إكراهاته وله قواعده التي تتحكم في نمو الدلالات وتناسلها، وتحدد لها الوجهة التي عليها أن تسلكها من أجل خلق كون منسجم. ويعبر إيكو عن فكرة «النهائية» هذه من خلال مجموعة من المفاهيم التحليلية من قبيل «الموسوعة» و«القاموس» و«الانتقاء السياقي» و«السيناريوهات البينصية» و«الطوبيك» و«التناظر» و«القاموس الأساس» ...إلخ [١٠].

وعلى هذا الأساس، لم يكن بورس، وهو التداولي الصارم، ليقبل بفكرة انتشار الدلالات في كل اتجاه دون ضابط ولا رقيب. فنحن نؤول دائما استنادا إلى ضغط الحاجات العملية. ولهذا فإن الرغبة في فتح الدلالة على اللامتناهي تصطدم بغائية السلوك الإنساني التي تقتضي التوقف في لحظة ما لالتقاط الأنفاس والنظر إلى الخلف، أي ما يسميه بالفعل التداولي الذي ينتجه السياق وتقبل به الذات المؤولة، وهو ما تشير إليه الصيغة الثالثة للمؤول الذي يشتغل بوصفه أداة ضبط وتنظيم الدلالات.

فالشكل النهائي للتأويل (المؤول النهائي) يقوم بإيقاف حركية التأويل ويوجهها نحو خلق حالة دلالية نهائية «بعد تطور كاف للفكر» كما يقول بورس. فـ« السميوز في هروبها اللامتناهي من علامة إلى علامة، ومن توسط إلى توسط، تتوقف لحظة انصهارها في العادة، لحظتها تبدأ الحياة ويبدأ الفعل»[١١]. وتلك لحظة من اللحظات التي تنصهر فيها القيم الدلالية ضمن ممارسة فعلية تقود إلى خلق «عادة سلوكية».

سياقي يتم من خلال تأليف جديد بين عناصر الواقعة ذاتها. وهذه الفرضية هي وحدها التي تبني السياق وتدمره في الآن نفسه، إلا أنها مرتبطة في كل الحالات بنقطة البدء بوصفها البؤرة التي تغذي مجمل الدلالات التي يتم الوصول إليها. فلا وجود لأي سياق ثابت، ولا وجود لأية دلالة مثبتة بشكل نهائي داخل صيغة كلية تحتوي على كل السياقات الممكنة، فما هو ثابت حقا هو نقطة البدء المفتوحة دائما على إمكانات قابلة للتجدد باستمرار. وهو تجدد تأتي به تحولات الثقافة والتاريخ. فكما أن الاستعارات تموت وتبلى، فإن التاريخ سيدرج السيرورات التأويلية ضمن الإرث التأويلي المشترك.

وهذا الترابط هو المبدأ الذي يسند المقولات الإدراكية ذاتها. فالأول مرتبط بالثاني بفضل وجود ثالث يبرر هذه العلاقة ويمنحها صحتها. إن الأول داخل السلسلة حر ولامتناه لأنه بداية ومنطلق وأصل، ومهمته هي فتح السلسة لا غير، أما الثاني فيغلق هذه السلسلة، إلا أنه من خلال وظيفته تلك يقوم بإسقاط ثالث هو المبدأ المنظم لعناصر السلسة كلها، إنه يحد من اعتباطة التحقق ويضخ في المحسوس دماء جديدة تمنحه حياة من طبيعة مفهومية. وبعبارة أخرى، إنه يأتي بالقاعدة (القانون) التي ستتم وفقها كل التطورات اللاحقة.

لذا فما هو أساس في السيرورة ليس طبيعة الدلالة ولا مادتها، بل القانون الذي سيحكمها استقبالا، وهو قانون يولد مع السياق ويموت معه. ويمكن أن نمثل لذلك من خلال الروابط الآتية : لنفرض أن الرقم «٥» هو الأول داخل سلسلة ما، فماذا سيكون الثاني ؟ أي شيء، فالأول حر، ولهذا فإن الثاني قد يكون «١٠» وقد يكون «٦» أو«٨» أو ما شئتم، ولكن بمجرد ما تتم عملية الانتقاء، فإن القاعدة التي سيتم وفقها إنجاز السيرورة في كليتها ستفرض إكراهاتها الخاصة [١٦]، حينها ستتحقق السلسلة وفق قوانين بعينها لا يمكن أن تحيد عنها. وفي حالتنا إذا اخترنا كثانٍ رقم ١٠، فإن القانون الذي سيتم بموجبه الانتقال من الأول إلى الثاني سيلتزم بإضافة ٥ في كل

فما يقدمه المؤول النهائي في نهاية السيرورة ليس دلالة نهائية، بل نقطة نهائية داخل مسار تم انتقاؤه وفق فرضيات مسبقة خاصة بنمط وجود المعنى وطرق انتشاره في تضاعيف الواقعة. وهو ما يطلق عليه إيكو مثلا «الانتقاء السياقي». فالاقتراب من النص يتم استنادا إلى سؤال سابق يساعدنا على إعادة بناء قصدية النص من خلال إسقاط علاقات افتراضية ليست معطاة مع التجلي الخطي للنص.

فإذا كانت الشجرة دالة في هذا السياق على الرابط بين السماء والأرض (الجذور الممتدة في التربة والأوراق التي تعانق السماء) ، فإنها لن تكون كذلك في سياق يرى في المرأة شجرة حاملة لخيرات مثيرة لشهوة لا تنقطع، أو دليلا على ترابط أسري ممتد في عمق التاريخ، (شجرة النسب).

وتلك هي الغاية النهائية من كل فعل تأويلي. فعوض أن تقودنا فرضية «الإحالات المتتالية» إلى الارتباط بنظرة تفكيكية تدعو إلى تبني رؤية تأويلية متحررة من قيود الختام، حيث يمكن أن يحيل أي شيء إلى أي شيء استنادا إلى لانهائية الفكر ذاته، فإننا نتبنى وجهة أخرى ترفض الإحالات التي تتم وفق خطية متتالية في الزمان، لتتبنى التطور اللولبي الذي يستعيد باستمرار نقطة البدء بوصفها الضامن الوحيد على خلق تواصل يتم وفق السياقات الخاصة لا وفق الانتشار السرطاني للدلالة على حد تعبير إيكو[١٤]. فأن تكون الشجرة دالة على الخصوبة الطبيعية أو دالة على عوالم الخيرات الجسدية أو على الإغراء الأنثوي، أو دالة على النسب، فإنها تحتفظ في جميع هذه الحالات بنواة دلالية دائمة هي التي تبيح بعض السياقات وتغذيها، وترفض أخرى أو لا تحيل إليها إلا من باب العبث. «فالتواصل بين الكائنات البشرية ممكن لأن الكلمات تحيل على معنى واحد»[١٥]، وبدون هذا المعنى لا يمكن أن يكون هناك تواصل على الإطلاق. فإذا كانت الكلمات تحيل إلى كل المعاني دون استثناء، فإنها لن تحيل في واقع الأمر إلى أي شيء.

وعلى هذا الأساس، لا يمكن تصور معنى خارج فرضية مسبقة تقود إلى انتقاء

الأصل المفقود(١٧).

والخلاصة أن العلامة، وفق هذا التصور، لا تكتفي بالإحالة إلى ما هو موجود في العالم الخارجي بل تبني عوالم دلالية مصدرها المخيال والتوهم والإسقاطات والاستيهامات. وهذا هو الشرط الأساس، بل قد يكون هو الشرط الوحيد، الذي يجعل العلامة أداة للانفلات من «الأنا» و«الهنا» و«الآن». إن إكراهات اللحظة والحيز والضمير تنتفي عندما يتم التفكير في العلامة بوصفها أداة لتنظيم الفعل والحالات الانفعالية بعيدا عن إكراهات الإحالات المرجعية. حينها سيتخذ المضمون اتجاهات متعددة.

وذاك هو مفعول الثقافة ودورها في ضبط حدود المعطى الموسوعي العام الذي تحتكم إليه مجموعة بشرية ما، «فالثقافة تجزىء المضمون وتثبت في وحدات ثقافية تلك الأجزاء الواسعة من المضمون الذي تطلق عليه الإيديولوجيا، بالإضافة إلى الوحدات الأولية من قبيل الألوان وعلاقات القرابة، وأسماء الحيوانات وأجزاء الجسد والظواهر الطبيعية والقيم والأفكار. إن المواقع الإيديولوجية يتم توليدها من خلال تقابلات منضوية في سلسلات مركبية طويلة مبنينة وفق محاور بعينها. إن الطبيعة «الإيديويولوجية» للإيديولوجيا تعود إلى هذه المناورة المخصوصة التي توهمنا أن الحقول الدلالية الجزئية تتميز بالثبات، ولا تضعها تبعا لذلك في إطار العلاقات العامة التي ينسجها النسق الدلالي الشامل». (١٨)

فالاستقلالية عن مرجع ما تشير في هذا الباب إلى قدرة هذا المضمون على تنظيم وحداته وفق مبدأ المسارات التدليلية، لا وفق ما تحيل إليه المادة الدلالية في حالتها الغفل. فلا وجود لمضامين مكتفية بذاتها، ولا يمكن تصور مضامين تكون خلاصة لإحالة كلية ونهائية. فالثقافة هي قواعد في تنظيم الوحدات المضمونية وطريقة في توزيعها. فما يتم الحصول عليه من خلال هذه السيرورة التدليلية أو تلك ليس مادة مضمونية مثبتة بشكل نهائي في صيغة تعبيرية ما، بل هو تحقق خاص ضمن تحققات

عملية انتقال : ٥ --- ١٠ --- ١٥ --- ٢٠. ولهذا فإن الأول في تصور بورس مجرد إمكان، أما الثاني فيشير إلى الوجود، الفعلي(التحقق)، في حين يشكل الثالث قانونا أو فكرا.

لهذا يمكن القول ببساطة: إن المعنى لا وجود له، هناك فقط مسارات، وكل مسار يُبنى انطلاقا من اختيار يقوم به القارئ، ولن يكون هذا الاختيار بالضرورة صحيحا. فالسميوز، شأنها في ذلك شأن الفكر عند بورس، فعل ناقص بالضرورة، إنها تحتوي، في لحظات الإحالة، على الضمني والمحتمل والكامن. ولهذا لا يمكن أن تكون تعيينا لمعنى مثبت في الواقعة بشكل نهائي. إنها، على العكس من ذلك، خزان من الدلالات لا ينتهي، فلا جدوى إذن من البحث عن المعنى خارج السيرورات.

استنادا إلى هذا التصور، فإن القراءة الجديدة للنصوص لا تفترض وجود معنى كلي يجب البحث عنه، فهذه حكاية لا أعتقد أن هناك من يؤمن بها حاليا، بل تنطلق من فرضية وجود مسارات أو سيرورات مرتبطة بالإمكانات التي تتألف وفقها وحدات المعنى في نسق بعينه. فالعلامة، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، هي أداتنا في تنظيم التجربة الإنسانية وتحديد طرق مفصلتها وتآلف عناصرها. لذلك فهي لا تحتوي على معنى ثابت وقار، بل تجمع بين وحدات تعبيرية تحيل إلى مضمون هو نتاج ثقافة بعينها في استقلال عن أية إحالة مرجعية مباشرة. فالتطابق مع شيء ما في العالم الخارجي أو عدمه لا علاقة له بالمضمون الذي تقدمه العلامة. فـ«الغول» موجود بالقوة نفسها التي توجد بها البقرة، أو الحصان، أو أي حيوان آخر أثبتت التجربة الإنسانية أنه موجود. لذلك يمكن أن نصوغ عوالم تخييلية تلعب فيها الإحالات إلى الغول دورا رئيسا بوصفه دالا على سلوكات همجية أو وحشية، أو أية قيمة تجرد الإنسان من إنسانيته. فليس غريبا أن ترى بعض القراءات في أساطير أو حكايات بأكملها إحالات رمزية إلى حالات نفسية، أو تصويرا رمزيا لحقائق موضوعية لم يبق منها سوى بعدها المجرد والعام، والأسطورة وحدها لها القدرة على استعادة هذا

الواقع اليومي للناس، وهو واقع يعج بكل ما يمكن أن يحيل إليه الوجود الإنساني. فحاجات الإنسان لا تحددها النظريات المسبقة، وإنما يولدها التوغل في الزمان واكتشاف مناطق كانت إلى الأمس القريب مجهولة.

الحواشي

- قول أورده تودوروف في مقدمة كتابه : Poetique de la prose , éd seuil , collection point, 1978
١- انظر في هذا المجال : Umberto Eco : Le signe, éd Labor,1988,P 176
٢- A. J . Greimas, G . Fontanille : Sémiotique des passions, éd Seuil, 1991 , p 22 -
٣- أومبيرتو إيكو : التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة ، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، 2000, ص 28
٤- Theresa Calvet de Magalhaes : Signe ou Symbole , Introduction à la théorie Sémiotique de C S Peirce, éd Louvain -la-Neuve, 1981 , p 162
٥- نفسه ص 162
٦- Eliseo Veron : La Semiosis et son monde , in Langages n 58 , p 71
٧- J. Derrida : De la grammatologie , éd Minuit1967, P72 -
٨- صرح عبد العزيز حمودة في قناة «اقرأ» أن التأويل التفكيكي للنصوص قد يودي إلى تدمير النص القرآني، ولذلك وجب رفضه، انظر كتابه الأخير، الخروج من التيه، سلسلة عالم المعرفة
٩- Umberto Eco : Les limites de linterprétation, éd Grasset , 1990 p 382،
١٠- Umberto Eco : Lector in Fabula éd Grasset, 1985 -
١١- Umberto Eco : Le signe, éd Labor,1988,P.205 -
١٢- G . Deledalle : Avertissement aux lecteurs de Peirce ,in Langages n 58 , p 26 -
١٣- لسان العرب، مادة أول.
١٤- أومبيرتو إيكو : التأويل بين السميائيات والتفكيكية ، مرجع مذكور ، ص 123
١٥- aul Ricoeur ; De linterprétation , éd seuil ,1965,P33
١٦- David Savan La sémiotique de C S Peirce, Langages n 58 , p. 11 -
١٧- انظر على سبيل المثال ما يقدمه فراس السواح في كتاباته ومنها كتابه «لغز عشتار» دار علاء الدين، وإريش فروم في كتابه : « الحكايات والأساطير والأحلام»، ترجمة صلاح حاتم ، دار الحوار للنشر وتوزيع
١٨- Umberto Eco : Le signe, éd Labor , 1988 , p 131

أخرى ممكنة لهذه المادة.

استنادا إلى هذا المبدأ، فإن المجموعات البشرية لا تتميز بانفرادها بمضامين تتفوق من خلالها على غيرها، وإنما تكمن في طريقة توزيعها للمضامين الكونية وتنظيمها. وهذا أمر بالغ الأهمية، فالعنصرية والشوفينية والكراهية وكل أمراض هذا العصر القبيح حقا هي وليدة الاعتقاد بوجود حقيقة يمتلكها هذا الطرف أو ذاك، وينظم على أساسها علاقاته بالآخرين.

إن الأمر لا يتعلق في واقع الأمر بنهائية تأويلية، وإنما بتعددية دلالية منبثقة من تنوع المناطق الإنسانية التي يغطيها التمثيل. ولهذا فهي ليست مبدأ خاصا بالأكوان الدلالية المخصوصة، وإنما تعد مبدأ يحكم قيم الحقيقة ذاتها. فبما أن كل مسار يخلق سياقه الخاص، أي حقيقته الخاصة، فإننا لا نستطيع تصور إحالة تكون قادرة على التعبير عن الحقيقة من خلال تمثيل واحد، فـ« العماد صفة للموضوع بوصفه منتقى بطريقة خاصة »(بورس).

لذا ليست الحقيقة هي ما تحيل إليه السياقات المتولدة من التمثيل الأول، كما لا يمكن أن تكون مرتبطة بهذا السياق دون ذاك، إن الحقيقة هي الرحلة التحليلية التي تقودنا أثناء البحث إلى اكتشاف حقائق أخرى لم تكن متوقعة، فالتحليل لا يبحث عن حقيقة يعرفها، بل تستهويه رحلة البحث عن حقائق لا ترى.

وهذا ما يرعب الأصوليين من كل الآفاق. فالاحتكام إلى آليات التأويل بوصفه ضرورة حياتية سيؤدي إلى العصف بسلسلة من السلطات التي تستمد وجودها من أحادية التعيين والمعنى الواحد. فحقائق النص أسرار لا يصل إليها إلا من يملك مفاتيح الحقيقة، والحقيقة ليست كما دلاليا، ولا توجد في النصوص، إنها مودعة في المؤول نفسه على شكل صفات لعل أهمها الإيمان بالحقيقة الأصلية التي يمكن عبرها أن نصل إلى كل الحقائق الأخرى. والحال أن الحياة لا تفسر بالأحكام القبلية، بل تختفي في صور بالغة الغنى والتنوع. لذلك فإن التأويل مرتبط بحاجات يفرزها



وتبيان طبيعتها وعلاقتها بالأنساق والممارسات المختلفة ، متأثرة في ذلك بما حدث في الغرب مع مفكري ما بعد البنيوية مثل ميشيل فوكو، وجاك دريدا، وفرانسوا ليوطار، وإيهاب حسن، وجياني فاتيمو، وهابرماس، وإدوارد سعيد، ومع باحثين أنثربولوجيين كالفرنسيين جيلبير دوران وجون غارسان والأمريكي كليفورد غيرتز .

ومع بداية هذا القرن أصبح الاهتمام في العالم العربي بالنقد الثقافي والدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية يحظى باهتمام مميز وبارز . سواء من حيث توجه المجلات المتخصصة إلى نشر دراسات وأبحاث وترجمات تندرج في هذا الاتجاه [٢] ، أو جنوح بعض المعاجم العربية المتخصصة في المصطلحات والمفاهيم [٣] إلى إدراج النقد الثقافي والدراسات الثقافية ضمن موادها أو من حيث الكتب والمؤلفات التي تتبنى مقترحات الدراسات الثقافية وتعلن عن ذلك صراحة من خلال عناوينها . ويمكن في هذا السياق أن نشير إلى أعمال ندوة المركز الثقافي العربي [٤] وكتابات الناقد العراقي عبد الله إبراهيم [٥] والكتاب الذي أصدره الناقد السعودي عبد الله الغذامي بعنوان النقد الثقافي[٦] وكذلك كتاب الشعرية والثقافة للناقد حسن البنا عز الدين، وكتاب سرد الآخر[٧] للناقد صلاح صالح ، فضلا عن الكتاب المهم : تمثيلات الآخر للناقد نادر كاظم، والذي نحاوره في هذه المقالة .

المتخيل والتمثيل الثقافي للآخر
قراءة في كتاب «تمثيلات الآخر» (1)

د. إدريس الخضراوي *

المقدمة

يعرف النقد الثقافي في العالم العربي رواجا كبيرا ومطردا بين الباحثين والدارسين والمعنيين بالثقافة. فمنذ كتابات المفكر المغربي محمد عابد الجابري، خصوصا كتابه العقل السياسي العربي الذي قدم فيه تحليلا للمتخيل الاجتماعي والثقافي وأثره في العقل السياسي العربي، مرورا بالأبحاث المميزة التي قدمها الباحث المغربي محمد نور الدين أفاية خصوصا كتابه: الغرب المتخيل: صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، والذي قارب فيه أسئلة الهوية والاختلاف، الذات والآخر من منظور يتغيا، من خلال الإمساك بتاريخية هذه المقولات، وضع مقاربة جديدة لا تعيد إنتاج الالتباسات القائمة، وإنما تسهم في تشييد نوع من الفهم الذي يتلاءم والتحولات العميقة التي تشهدها الثقافة وهجرة الأجساد والصور والرموز، فضلا عن دراسات لنقاد وباحثين ، كعبد الوهاب المسيري، وجورج طرابيشي في دراساته الأخيرة، ونصر حامد أبو زيد، وعبد الفتاح كيليطو، ومحمد أنقار ، والاهتمام بالثقافة والممارسات الخطابية يزداد اتساعا بين المفكرين والدارسين. وهذا ما شكل مساحة بينية مميزة أصبحت يلتقي عندها الكثير من الجهود النظرية والتحليلية على الرغم مما بينها من اختلافات في المنهج والنظرية. ولا شك أن كل ذلك هو ثمرة جهود مضنية وشاقة بذلت من أجل إعادة تعريف النصوص

---

* باحث مغربي.

والمستعمر والعدو من جهة ثانية [٨] .

وانطلاقا من هذا التمييز، يستخلص نادر كاظم أن «الأسود» هو من بين الآخرين المتعددين والمتنوعين الذين عرفتهم الثقافة العربية وقدمت حولهم تمثيلات مختلفة ومتعددة في العصر الوسيط . وإذا كان من ملمح يميز هؤلاء الآخرين من الأسود، فيتمثل في كون هذا الأخير قد تراكمت حوله تمثيلات ضخمة وقدمت له صور نمطية متعددة «تتحدث عن حيوانيته وشهوانيته المفرطة، وامتدادها بقوة عموديا باستحكامها طوال قرون مديدة، وأفقيا على حقول معرفية متعددة »[٩]. وإذا ما تأمل المرء في شبكة المعارف التي استندت إليها الثقافة العربية خلال العصر الوسيط لتركيب الصورة حول آخرها الأسود، فقد يحصل له الانطباع بأنها صورة معقولة ومتناسبة مع الواقع الحقيقي لموضوع التمثيل، بيد أن الأمر جد مغاير، في تصور قارئ عارف بما تكتنزه الثقافة من تحيزات. وعلى هذا النحو يرى نادر كاظم أن إعادة الفهم بهذا التمثيل، والكشف عن مظاهر التناقض فيه «يستلزم فحص طبيعة عملية التمثيل هذه بالرجوع إلى تاريخ تكونها ومحدداتها ، وباستكشاف المرجعيات والأنساق التي كانت تحكم هذه العملية وتوجهها بصورة لا شعورية ، بمعنى أنها تفرض نفسها على الأفراد والجماعات دون أن تمر بوعيهم الفاحص والنقدي بالضرورة» [١٠].

من هذا المنطلق يطرح نادر كاظم الأسئلة الآتية : ما الذي كان يشكل المتخيل ويعزز شبكة الصور عن الأسود في الثقافة العربية ؟ هل هي السياقات الخارجية التاريخية والاجتماعية ؟ أو الأنساق الثقافية التي ينتجها الإنسان العربي المسلم كالدين واللغة والرمز ؟ أو مجموع هذه السياقات التاريخية والأنساق الثقافية معا؟[١١].

١- الوعي بالمفاهيم

تنهض هذه الدراسة على أساس ثلاثة مفاهيم مركزية ، هي : التمثيل، والمتخيل

أولا : التمثيل الثقافي والنسق

تعد الدراسة التي قام بها الناقد البحريني نادر كاظم بعنوان : تمثيلات الآخر. صورة السود في المتخيل العربي الوسيط من أهم المحاولات النقدية العربية وأعمقها استثمارا لمقترحات النقد الثقافي والدراسات الثقافية والدراسات الأنثربولوجية ، في دراسة الأنساق الثقافية العربية وتحليلها ، وذلك من أجل فهم الذات الثقافية العربية ومستوى تمثيلها للآخر. وتنتظم أبحاث الكتاب في بابين كبيرين ، وكل واحد منهما يتكون من فصلين ، إضافة إلى مقدمة، وخاتمة، وقائمة بالمصادر والمراجع . يحمل الباب الأول العنوان الآتي : مرجعيات المتخيل والتمثيل الثقافي ، وقد عني فيه المؤلف بتحليل الصور النمطية للسودان كما تجلت في الإنتاج الثقافي العربي الذي يتوزع على حقول متعددة تشمل الجغرافيا، والرحلات، والتاريخ، والطب، وعلم البحار، وعلم الكلام، وعلوم اللغة، وعلوم الدين ... أما الباب الثاني فعنوانه : الأسود والتمثيل الثقافي التخييلي ، حيث تركز فيه الاهتمام على تحليل تمثيلات السودان في الإنتاج العربي الأدبي السردي والشعري . وما يعطي لهذه الدراسة أهميتها ، ليس فقط هو جدة الأدوات التي تقارب بها موضوعها وإنما أيضا ، وهذا مهم ، خطورة الموضوع الذي تعنى بمساءلته. سيما وأن الثقافة العربية ؛ مثلها مثل سائر الثقافات الأخرى ، قد عبرت هي أيضا عن مواقف مختلفة فيما يخص تمثيل الآخر ، سواء كان داخليا أو خارجيا . ويلاحظ الباحث أن مجال الآخرية قد اتسم في الثقافة العربية بالتوتر؛ نظرا لطبيعة الوضع الذي مرت به الثقافة العربية على امتداد حقب طويلة من تاريخها . فبينما كان الآخر في الماضي متعددا ومتنوعا ، عاكسا بذلك طبيعة النظام السياسي والاجتماعي للدولة الإسلامية ، وما كانت تشهده من تطور يعكس قوتها وقدرتها على الانفتاح والتحاور والتواصل ، فإن الآخر في العصر الحديث غالبا ما جرى اختزاله في الغرب بوصفه الغرب المتمدن والحضاري من جهة

وتكوينها، تنهج في الغالب نهجا غيبيا ضيقا، فيحاول البعض جعل دوافع الرموز مقتصرة على مجموعة عوامل خارجة عن الإدراك (...) بينما يعتمد البعض الآخر على الغرائز، أو على ما هو أسوأ من ذلك، أي الرقابة والكبت » (١٣). هكذا تكون مقاربة جلبير دوران للتمثيل ، والمعتمدة على الأنثربولوجيا ، تأخذ بالتفاعل والتبادل الدائم الذي يوجد على مستوى المتخيل بين الغرائز الذاتية والتمثيلية ، وبين العوامل الموضوعية الصادرة عن المحيط الكوني الاجتماعي(١٤). وانطلاقا من هذا التحديد الأنثروبولوجي الواسع، يتعين المتخيل بوصفه ذاكرة للجماعة وخزانا هائلا للرموز والصور والتيمات والمرويات والخطابات والقيم التي هي بمثابة الإطار المرجعي لهوية المجتمع . وهذا المتخيل يتشكل انطلاقا من عملية تدعى التمثيل .

لقد أظهرت دراسات ميشيل فوكو الطابع المستعصي والمركب للتمثيل بوصفه آلية من آليات الهيمنة والإخضاع والضبط وإعادة إنتاج السلطة لنفسها. وكما تلجأ السلطة إلى التمثيل من أجل الإخضاع والضبط والتعبير عن الغلبة، تلجأ الثقافة كذلك إلى تمثيل الآخرين من أجل ضمان سطوتها وسيطرتها عليهم. هكذا يرتبط انتشار التمثيل ورواجه بقوة مع قوة الحضارة وازدهارها. فعندما كانت الحضارة العربية الإسلامية في ماضيها قوية، وتمتلك عناصر الغلبة العسكرية والثقافية، اتسع نطاق تمثيلها للآخرين ومنهم السودان. وقد اعتمدت في ذلك على مدونة ضخمة من كتب الرحالة والمنجمين والمؤرخين والرواة والشعراء وغيرهم من أجل إثبات الصورة التي وضعتها لآخريها وترسيخها (١٥). وعلى هذا الأساس يتبين أن الثقافة تكون قادرة على التمثيل حين تتوافر لها مقومات الغلبة من قوة وسلطة وهيمنة ، وحين تفقد كل ذلك، فإنها تغدو غير قادرة على التمثيل. ينطبق هذا الكلام على حاضر الثقافة الغربية، حيث تتواطأ القوة مع المعرفة من أجل الهيمنة على الآخرين وإخضاعهم وحكمهم . وهذا التواطؤ هو في الواقع سلوك همجي وغير مقبول .

استنادا إلى هذا الفهم يبدو التمثيل متقاطعا مع المتخيل من حيث إنه ينطوي

ومسألة الآخر. وهذه المفاهيم ليست مفصولة عن بعضها إلا لدواعٍ إجرائية. فهي متداخلة ومترابطة. لكنها من جهة أخرى تنطوي على صعوبات كثيرة، قد ينزلق معها التحليل إلى الذاتية والانحياز. وهو الأمر الذي بدا نادر كاظم واعيا به حينما تمكن من تقديم تناول ملائم لهذه المفاهيم مكنه من الإمساك بموضوعه والاقتراب من الأنساق التي يتدثر بها نتيجة عوامل وسياقات محددة .

يعتبر المؤلف في هذه الدراسة أن المتخيل يعد من أهم المفاهيم التي بدأت تتردد بقوة في الكثير من الأبحاث والدراسات التي عنيت بنقد وتفكيك مكونات الثقافة العربية من أجل فهم العناصر الفاعلة فيها والمحركة لنظرتها لذاتها وللآخرين من حولها . فمن كتابات المفكر المغربي محمد عابد الجابري مرورا بمحمد نور الدين أفاية، وعبد الله الغذامي، وعبد الله إبراهيم، وعبد الفتاح كيليطو، وأسماء أخرى كثيرة، يتضح أن المتخيل يشكل بؤرة أساسية لانبجاس أي فهم بالذهنية السائدة في ثقافة ما . وذلك؛ لأنه ليس عنصرا خرافيا أو صورا وهمية مثلما جرى التعامل معه في الدراسات التي حركتها نزعة عقلانية اختبارية أواختزالية ، وإنما هو مجال تبادل وتفاعل بين البعدين النفسي والاجتماعي، ويؤثر بصورة جلية في الأفراد والجماعات، ويتدخل بقوة في تركيب الصور حول الذات والآخر . وعلى الرغم من هذه الأهمية التي يحظى بها المتخيل ، فإن الوعي به تميز بالانحسار والمحدودية ، بحيث إما نظر إليه من زاوية نفسية صرف كما يتردد الأمر في أبحاث المنظر النفسي سيجموند فرويد، أو من زاوية اجتماعية ضيقة كما تكشف عن ذلك الأبحاث المتأثرة بالماركسية والتي تعتبر المتخيل من العناصر التي يقل مفعولها دون تدخل البنية التحتية المحركة للوعي . وعلى هذا الأساس فإن المساهمة التي أعادت الاعتبار بقوة للمتخيل ، وقاربته من زاوية شمولية ومركبة هي تلك التي قام بها الأنثروبولوجي الفرنسي جيلبير دوران[١٢] . ولعل ما يعاب على الدراسات الأخرى هو أن «كل المحركات اجتماعية كانت من جهة أو تحليلة نفسية ، التي تقترح لفهم البُنَى الرمزية

الملوثة»(١٩). وكما تلجأ الجماعة إلى التمثيل من أجل الهيمنة ، تلجأ إليه كذلك من أجل تحصين الهوية والدفاع عنها من خلال الاحتفاظ بما تعتبره مقومات لا تتوافر في غيرها من الهويات . وعلى هذا النحو تتحدد هوية البيض من خلال الاعتقاد بأنهم تتوافر فيهم مقومات تجعلهم العنصر الأسمى فكريا وثقافيا وهي لا تتوافر في غيرهم ومنهم السود . وعلى الرغم من عدم صحة هذا الاعتقاد، فإن التمثيل يعمل بكل الوسائل على ترسيخه ورسم حدوده لتبقى محفورة في لاوعي الجماعة. وبهذا المعنى يكون التمثيل معبرا عن رغبات الجماعة وأهوائها ومقاصدها أكثر مما يعبر عن حقيقة الآخر موضوع التمثيل(٢٠).

يتعالق التاريخ بالهوية بشكل أعمق في مقاربة نادر كاظم . وإذا كان التاريخ يشير إلى مجموع الوقائع والأحداث التي تنتسب إلى الماضي ، فإن هذه الوقائع والأحداث لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال وسيط. وذلك لأن التاريخ هو أيضا نوع من السرد. وكما يلجأ السارد إلى ترتيب الأحداث والوقائع وفق منطق معين ، يتصرف كذلك المؤرخ . وعلى هذا النحو يكون قدر من التخييل من نصيب خطاب التاريخ ، بل هو مكون مهم وأساسي في تشكله . ولما كانت كل إعادة تحبيك أو سردنة للماضي هي إساءة قراءة له ، أمكننا القول مع نادر كاظم بأن التاريخ «يتشكل بوصفه حكاية تتألف من أحداث ووقائع . وهذه الحكاية أو هذا الشكل السردي ليس موجودا في الأحداث الواقعية بل على المؤرخ أن يبتكر هذه الحكاية ، عليه أن يُسَرْدِنَ تاريخه وأن يستخرج حكاية ما من كومة الأحداث المتنافرة وغير المترابطة أو غير المتجانسة أو غير المنضدة بالضرورة» (٢١). وهذه العملية التي يضطلع بها المؤرخ هي التي يدعوها بول ريكور وهايدن وايت بـ صياغة الحبكة أو التحبيك بينما يدعوها هومي بهابها بـ عملية السرد. فإذا كان التاريخ على هذا الضرب من تداخل الواقعي بالخيالي ، فإن الدخول فيه هو دخول إن لم يكن في الخيالية ففي موضوع غير قابل للإدراك بصورة واضحة (٢٢) . إن الماضي لا يتحدث إلينا إلا عبر وسيط. ومن خلال الذاكرة بكل ما

أيضا على عنصرين : عنصر مكوَّن وعنصر مكوِّن . فهو - أي التمثيل - من جهة وسيلة للتعبير عن القوة والغلبة والسطوة والكشف عن الهوية ، وهو من جهة أخرى وسيلة لتثبيت هذه القوة وإخضاع الآخرين بها والهيمنة عليهم [١٦]. من هذا المنظور يبدو تمثيل الآخرين ليس عملية بريئة ، وإنما هو فعل مسكون برغبة كبيرة في التعرف على هؤلاء الآخرين من أجل الهيمنة عليهم وإخضاعهم. وعندما تتوافر هذه التمثيلات وتكثر فإنها تتحول إلى مؤسسة للإخضاع والهيمنة والسطوة كما هو الحال بالنسبة للاستشراق الحديث. وكما أنتج الغرب طقما هائلا من الأبحاث والدراسات والمعرفة حول الشرق؛ لتسهيل السطوة عليه ، فإن الحضارة الإسلامية في العصر الوسيط قد أنتجت هي الأخرى ركاما هائلا من التمثيلات حول الآخرين المختلفين دينيا وثقافيا ولغويا وحضاريا ، من أجل الهيمنة عليهم وإخضاعهم، ومنهم السود والزنوج [١٧]. وقد تحقق هذا كله بحسب الباحث «في سياق الغلبة الحضارية والسياسية التي تمتعت بها الحضارة العربية الإسلامية طوال القرون الهجرية الخمسة الأولى . وفي سياق هذه الغلبة ترعرع ما يسميه نادر كاظم خطاب الاستفراق (Africanism) العربي. أي هذا التمثيل العربي للسودان ، وهذا الاهتمام العربي المحموم بالتعرف على أجناس السودان والزنوج الأفارقة وثقافاتهم المتنوعة ، وذلك على غرار الاستشراق في معرفته بالشرق» [١٨]. وإن ما يقيم رباطا بين الاستشراق الغربي والاستفراق العربي ، على الرغم من الاختلاف بينهما ، هو تضافر القوة مع المعرفة . فإذا كان هذا التضافر هو الذي أنتج الشرق بوصفه كيانا متخيلا ، فإن هذا التضافر أيضا وفي حالة الاستفراق هو الذي أنتج هذا الكيان المتخيل الذي يدعى عالم السودان . «لقد صاغ كل من الاستشراق والاستفراق خطابا متماسكا وبالغ الثراء عن الآخر ، لكنه خطاب متخيل تشكلت ضمنه صور وتمثيلات وتحيزات اكتسبت طبيعتها البديهية المزعومة من سياقات القوة التي تحصن الذات وتشكل خطوطا متشيئة تفصل الذات النقية الصافية عن الأعراق والثقافات الأخرى

يتحصل عنه للجماعة أثناء توظيفه .

في هذا الضوء يتناول نادر كاظم علاقة العرب : عرب الجنوب والشمال بالسودان عبر مراحل ثلاث : قبل البعثة وأثناءها وبعدها، مركزا على الانتقال الذي جرى من سردية التوتر والصراع حينما كان أبرهة الحبشي يتوعد بتحطيم مكة، وبنى أكبر كاتدرائية، ساعيا إلى القضاء على مكة ومركزيتها الدينية، إلى سردية الوفاق والتعايش من جديد حينما دعا الرسول (ص) أتباعه إلى الهجرة إلى الحبشة وهم أعداء الأمس، حيث غدا النجاشي من أكبر مؤيدي الدعوة الإسلامية ومناصريها ، بل أسلم على يده الكثير كما تقول المصادر التاريخية . وبعد وفاة الرسول (ص) ستتجدد سردية الصراع من جديد، وهو ما يعني حسب نادر كاظم واستنادا إلى ريموند وليامز أن الصراع بين العرب والسودان قد جرى فقط كبته ولم يقض عليه نهائيا ، وحينما غدت الفرصة مواتية للظهور انبثق من جديد. والناقد يأخذ من شخصية بلال الحبشي وأسماء بنت عميس (*) حينما دافعت عن نفسها أمام استنكار عمر بن الخطاب ومن أحداث أخرى عديدة كازدهار تجارة الرق في القرن الثالث الهجري بقوة ، نماذج يبين من خلالها كيف اخترقت سردية الوفاق التي عمل الرسول (ص) على تشييدها، وأخذت تتوارى شيئا فشيئا لصالح سردية التوتر والصراع .

يعد مفهوم النسق من أهم الأدوات التي يستند إليها نادر كاظم في تحليل النصوص الثقافية التي تمثل مادة لهذا الكتاب. وهو يأخذ بتحديد ريموند وليامز وكليفورد غيردز لهذا المفهوم في مقاربة الأنساق الثقافية مثل الدين واللغة والرمز. وهذا المفهوم هو وليد التداخل الذي حصل بين حقلي الأنثربولوجيا والنقد الحديث. وإذا كانت المحاولات المبكرة لاستخدام هذا المصطلح تقترن بما قدمه عالم اللغة السويسري فيرديناند دوسوسير في دراسته للغة ، حينما عدَّها نسقا من العلامات

يعتريها من أشكال الفنتازيا والسرد والأسطورة. وهذا التحديد إن كان لا يعني أن التاريخ هو دائما مجاف للواقع ، أو هو دائما ضرب من الخيالية ، فإنه – أي التاريخ– من حيث إنه يشير إلى أحداث مضت ، فإنه من الصعب التأكد منها؛ لأنها لم تعد موجودة الآن .

من هذا المنطلق يتحدث نادر كاظم عن التاريخ بوصفه نصا . فهو عندما يبحث في المحركات المحددة للمتخيل العربي عن السودان ، فهو لا يقصد إلى الوقوف على الحقائق كما هي. ومادامت هذه الأحداث التي مضت قد وصلت إلينا عبر وسيط ، فهي متدثرة بالبياضات والفراغات التي ينبغي ملؤها، وهي مسكونة أيضا بوجهة نظر المؤرخ الذي قام بتحبيكها وسردها. إنها إذن تعبر عن سردية معينة، الشيء الذي لا يلغي وجود سرديات أخرى يتحتم البحث عنها والإنصات إلى تحبيكها المغاير. واعتمادا على بول ريكور وهايدن وايت يخلص نادر كاظم إلى القول بأنه عوض الحديث بصدد التاريخ بمعيار الصدق والكذب فإنه ينبغي الحديث عما هو دال ومهم في التاريخ وما هو غير دال وغير مهم، أو التمييز بين الحدث القابل للاعتقاد والمتاح في فترة معينة والحدث غير القابل للاعتقاد في فترة معينة وفي ثقافة معينة [٢٣] .

وكما يتعين التاريخ في مقاربة نادر كاظم نصا خاضعا لوجهة نظر السارد / المؤرخ، فكذلك الهوية في تشكلها . إنها ليست ثابتة أو ناجزة ومكتملة ، وإنما هي دائما في صيرورة. ومثلما تتحدد هوية جماعة ما بالتركيز على ما يشكل خصوصيتها وتميزها من غيرها ، فإن هذه الخصائص قد تتحول إلى عناصر داعمة للوفاق والتعايش بين الجماعتين في ظروف تاريخية مغايرة. وكما يقول الكثير من الدارسين بهذا التصور غير الناجز للهوية والذي يعدُّ الخصوصية والاختلاف أمرين نسبيين ، حيث تحديد خصوصية ما لا يتم إلا على أساس إقصاء خصوصيات أخرى ، يقول به أيضا ابن خلدون حينما يتصور أن النسب لا أهمية له ، وأن قيمته تتحدد مما

للتجربة الإنسانية من جهة ، وبين وظيفة التأثير والتحكم في سلوك الأفراد من جهة أخرى . فهذا النسق يفسر التجربة الإنسانية ، ويمنح ما هو فاقد للمعنى من حيث الأصل معنى . كما أنه ، بعد أن يكون كذلك ، ينقلب نسقا مهيمنا، يتحكم في تصورات الأفراد وسلوكياتهم» (٢٦). وقريب من هذا التصور ، ما يتحدث عنه يوري لوتمان أثناء تمييزه بين ما يسميه الـ (لا ثقافة) التي لا تنتمي إلى دين مخصوص أو معرفة مخصوصة، وبين (ضد الثقافة) التي تنتمي إلى دين ومعرفة وأساليب حياة مختلفة، أي تنتمي إلى نسق ثقافة مختلف . وهو يسند إلى نسق الثقافة وظيفتين : الأولى هي تنظيم العالم بنيويا من حول الإنسان، وجعل الحياة ممكنة ، أما الثانية فهي أشبه ببرامج التحكم في الحاسوب. فهي تتحكم في الأفعال والأفكار المستقبلية لأبناء الجماعة المتمثلة لهذا النسق الثقافي.

في ضوء هذا التدقيق في مفهوم نسق الثقافة عند لوتمان والنسق الثقافي عند كليفورد غيرتس، يستخلص نادر كاظم أن للنسق الثقافي جانبا مزدوجا : فهو من ناحية يمثل إطارا لفهم التجربة الإنسانية وتفسيرها، ومن ناحية أخرى فهو آلية للتحكم في سلوك الأفراد حيث يعمل بوصفه دليلا للعمل ومسودة للسلوك ، حيث الأفراد يتصرفون بمقتضى ما يمليه عليهم النسق الثقافي . وهذه الوظيفة الأخيرة للنسق الثقافي هي التي جرى التركيز عليها في النقد الثقافي والدراسات الثقافية وعند نقاد التاريخانية الجديدة ، حيث الاهتمام يتركز إلى دراسة التشكيلات الثقافية التي هي متغيرة ومتبدلة بدل التشكيلات الاجتماعية التي تحيل إلى كيانات ساكنة وموضوعية وثابتة (٢٧). ومثل هذا المقاربة هي التي تحضر في أعمال فنسنت ليتش، ومونتروس، وروبيرت شولز، وهايدن وايت. حيث العلاقة بين النسق الثقافي والمؤسسات والممارسات غير الخطابية الاجتماعية تتميز بكونها ذات طبيعة تناصية. وهو ما يستوجب قراءة الأعمال الأدبية لا في علاقة مع الأجناس وصيغ الخطاب الأخرى وحسب ، بل مع المؤسسات الاجتماعية والممارسات غير الخطابية المعاصرة

التي تعبر عن أفكار الناطقين بها ، فإن هذا التوظيف لم يكن يقصد من ورائه أكثر من الطبيعة النظامية للغة[٢٤]. وهو الأمر نفسه الذي نجده في اشتغال المفهوم في مجال النقد الأدبي، خصوصا في الدراسات التي تأثرت بالبنيوية وسعت إلى وصف نظام الخطاب الأدبي أو نسقه، كما يتبدى مع السرديات إبان نشأتها وتيارات أخرى، حيث الاهتمام ينصب على البنية بما تتوفر عليه من خصائص أهمها: الكلية والقابلية للتحول، والتنظيم الذاتي. وعلى الرغم من الاجتهادات التي أخذت تتبلور في ميداني الأنثربولوجيا والسوسيولوجيا من خلال استخدام مفاهيم قريبة من النسق كالبناء الاجتماعي « للإشارة إلى ملامح التنظيم الاجتماعي بما يشتمل عليه من نظم اجتماعية وأدوار ومكانات من شأنها أن تضمن استمرار أنماط السلوك الاجتماعي والعلاقات الاجتماعية عبر الزمن » [٢٥] ، فإن هذا المفهوم ذاته لم يسلم من النقد ، كما يرى نادر كاظم، إذ اعتبره كلود ليفي ستراوس مغرقا في الإمبريقية كما لو كان شيئا يمكن ملاحظته من السلوك الاجتماعي الفعلي الذي يمارس في الواقع . من هذا المنطلق سيطرح ستراوس فكرة أخرى غير البناء الاجتماعي ، حيث ثمة قوانين خفية وثاوية في اللاوعي الإنساني هي التي تحكم الأبنية الاجتماعية والظواهر الثقافية المختلفة. وعوض الحديث عن البناء الاجتماعي بما يثيره من إشكالات والتباسات ، سيطور كليفورد غيرتس تصورا مغايرا يعتمد مفهوم النسق الثقافي (cultural system) لوصف الأنظمة الاجتماعية الحاكمة للأفراد والجماعات بوصفها أنساقا ثقافية. ومن هذه الأنساق التي يحللها : الدين والإيديولوجيا بوصفهما نسقين ثقافيين. ويبرر نادر كاظم ميله إلى تصور غيرتس عن النسق الثقافي بكونه يتجاوز مفهوم البناء الاجتماعي في النظرية الوظيفية والذي يعتبر الثقافة مجموعة من الأدوار والسلوكات والعلاقات والعادات والتقاليد الملموسة، كما يختلف عن منظور ليفي ستراوس حول البنيات اللاشعورية الثابتة . فهو يتموقع في منطقة وسط بينهما؛ لأنه «يجمع بين وظيفة التفسير والاستيعاب

إلا أن يقف على ذلك التذبذب في مفهوم الأدب والوعي بحدوده ، فإن التصور الذي بدأ يسود في أوساط النقاد في هذه الفترة هو ذلك الذي يقصر مفهوم الأدب على الإنتاجات التخييلية. وهو المفهوم الذي تدعم بقوة منذ الأبحاث التي قدمها الشكلانيون الروس والبنيويون وغيرها من المناهج التي ألحت على فصل الأدب عن غيره من الإنتاجات الأخرى، وعن كل السياقات سياسية كانت أو ثقافية أو اجتماعية، داعية إلى الاهتمام في المقام الأول بالأدبية؛ أي ما يجعل من عمل ما نصا أدبيا. ويرى نادر كاظم أن هذا المفهوم الحديث للأدب قد بدأ يتعرض للاهتزاز والتقويض منذ السبعينات مع أول حركة مثلت اعتراضا على البنيوية وهي التفكيكية ، التي قربت بين الجمالي وغير الجمالي، بين الأدبي والثقافي. وهذا المجهود سوف يتعمق بقوة من خلال نظريات معاصرة أخذت على عاتقها تجديد النظر في طبيعة النص، عبر تجاوز المفاهيم الانغلاقية للدراسة الأدبية الحديثة. ومن هذه النظريات:التاريخانية الجديدة والنقد الثقافي والدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية وما بعد الحداثة والنسوية ودراسات الجنوسة. وهي مشروعات نقدية ترقى بالنقد إلى مستوى الاهتمام بمجال ما وراء الأدبية [٣٠]. هذا المجال الجديد هو الذي تكرست للبحث فيه أسماء نقاد ودارسين يلعبون دورا كبيرا في التحولات التي تشهدها النظرية المعاصرة؛ مثل فنسنست ليتش، وستيفن، غرينبلات ولينتريشيا، وهايدن وايت، وجوناتان كولر، وغيرهم، حيث الأدب يستعيد معهم كل أبعاده النفعية وارتباطاته المبررة والمشروعة بالخطابات والسياقات والأحداث المختلفة. وعوض الحديث عن الأدبية، سيعمد هؤلاء النقاد إلى الحديث عن الخطاب الذي لا يؤخذ بوصفه وسيطا تمثيليا سلبيا وإنما بوصفة فعلا من أفعال القوة، وبهذا المعنى فهو يتداخل مع الأنظمة والأنساق التي تحيط به مثل العلم والتكنولوجيا والسياسة والجماليات والأساليب والأخلاق والقوة العسكرية والقانون ومع تمثيلات مؤسساتية، كما يتداخل أيضا مع أنظمة العقل وصور الثقافة ومؤسساتها ، ومتجسد

لها [٢٨] .

٢- النص بوصفه حادثة ثقافية : القابلية للقراءة والتأويل

إن هذا التصور النظري الذي عمل الناقد نادر كاظم على تشييده ، هو الذي أملى عليه مواجهة سؤال معقد يتعلق بكيفية قراءة الإنتاجات الثقافية ومن ضمنها الأدب. وهذا سؤال قديم / جديد يعيد إلى الواجهة مسألة تحديد الأدب ومفهومه . أي معرفة الشروط والمقومات التي تتيح إدراج نصوص بعينها ضمن الأدب ، وتنفي هذه الصفة عن نصوص أخرى. وتعد محاولة أرسطو في نظريته حول المحاكاة من أقدم المبادرات التي قصدت إلى الإمساك بمفهوم الأدب وتمييزه من غيره، حينما ميز بين خطاب الشعر من جهة، وخطاب التاريخ من جهة أخرى. لكن هذا التمييز ، كما يقول لنا نادر كاظم، لم يكن نهائيا، بل ظلت العلاقة بين الأدب والإنتاجات الثقافية معرضة للاختراقات والتغيرات[٢٩].

يلاحظ نادر كاظم أن مفهوم الأدب في الثقافة العربية الكلاسيكية تميز بالشمولية والاتساع. إذ اندرجت ضمنه الكثير من النصوص والإنتاجات الثقافية المختلفة التي لا يجمع بينها سوى اللغة بوصفها مادتها الأولية. ومن هذه النصوص يمكن الإشارة إلى مقدمة، ابن خلدون، والأغاني، وعيون الأخبار، والإمتاع والمؤانسة، ومروج الذهب، ورسائل إخوان الصفا، وكشاف الزمخشري ..إلخ . لكن هذا المفهوم الذي استمر طويلا لم يلبث في العصر الحديث أن بدأ في الانحسار والتواري لصالح مفهوم جديد وضيق يركز على مقومات مغايرة مثل التخييل والإثارة الجمالية، حينما بدأت الثقافة العربية تتعرف على الثقافة الغربية ومناهجها النقدية. ولقد كان المستشرقون أول من اصطدم بهذا الإشكال في دراساتهم حول الأدب العربي . فمنهم من تشبث بالمفهوم القديم للأدب مثل كارل بروكلمان في تأريخه للأدب العربي، ومنهم من آثر الأخذ بالمفهوم الجديد المنبثق من الحركة الرومانسية مثل بلاشير، وأندري مايكل. وإذا كان المتتبع للحركة النقدية خلال هذه الفترة لا يمكن

خلالها إلى خلق العقبات التي تسمح باتساع مجال الحكاية وتشعبه وانفتاحه على مسارات جديدة، فإن سيرة الأميرة ذات الهمة التي كان بطلها عبد الوهاب «أسود عميق السواد كأنه من أولاد النوبة»[٣٣] كانت من أقوى النصوص المروية التي طرحت مسألة السود كآخرين في الثقافة العربية الإسلامية. ومن خلال التحليل الشائق الذي يقدمه المؤلف لمختلف انعطافات حكاية عبد الوهاب وأمه ذات الهمة مع الأب الذي تبرأ منه، وكذلك المقارنات التي يستحضر بها نصوصا أخرى مشابهة من ألف ليلة وليلة، يتبين أن سواد عبد الوهاب في هذه السيرة لم يكن كسواد بركات في السيرة الهلالية على الرغم من أن كليهما ولد من أبوين أبيضين وتسبب في أزمة داخل القبيلة بسبب هذا السواد الذي فسر على أنه خيانة. فما يمنح لهذه السيرة نوعا من التميز والفرادة في هذا الجانب هو أن اتجاه راويها نحو أن يكون البطل أسود اللون لم يكن حيلة تقنية تستدعيها مقتضيات البناء السردي ، وإنما كان تعبيرا واضحا عن ذلك الوعي الذي يجعل من هذا السواد محركا أساسيا وخفيا لمسار حركة الآخرية[٣٤]. ومن ثم طرح قضية السودان طرحا حقيقيا وجادا. ولذلك اختلف النصان في تقديرهما لمعايير النجابة . فإذا كانت السيرة الهلالية تحصرها في أن يكون المرء عربيا صحيحا وهلاليا فارسا شجاعا [٣٥] ، فإن سيرة الأميرة ذات الهمة تقرن معيار النجابة بأن يكون المرء مسلما مجاهدا مدافعا عن بيضة الإسلام. وهو ما مكنها من طرح رؤية أكثر تسامحا وخلق مجتمع متسامح مع المختلفين عنه في اللون ومحكوم بمعايير إسلامية تقوم أساسا على مبدأ عدم التمييز على أساس اللون. وهي الحجة التي تمسكت بها ذات الهمة ضد من شكوا في أمرها واتهموها بالخيانة . والسيرة بذلك تقصد إلى إنكار النظرة الدونية للسودان ورفض التمثيلات الانتقاصية التي اختزنها التخييل العربي عنهم، وذلك من خلال الحجج الإسلامية والكلامية[٣٦].

يقف نادر كاظم على قضية بالغة الأهمية في سياق المقارنة التي يقدمها بين هذه

في لغات الأمة[٣١]. واستنادا إلى هذا الفهم يقرأ نادر كاظم كتابات متنوعة تنتمي إلى حقول معرفية متعددة ، مميزا بين التمثيل الثقافي غير التخييلي والتمثيل الثقافي التخييلي ويضم الكتابة الأدبية محصورة في نوعين هما : السرد والشعر. يقول موضحا استراتيجية القراءة التي ينهجها : «سوف نقرأ النصوص الأساسية التي شكلت التمثيل السردي والشعري، وذلك بوصفها أحداثا ثقافية؛ لأنها وببساطة، تجعل الأشياء والأحداث تقع في عالم الواقع، فظاهرة كالرق مثلا يمكن أن تكون ممكنة لا بفضل الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية فحسب ، وإنما كذلك بفعل إسهام النصوص وبلاغة الخطاب الثقافي والأدبي ، كما أنها قد تتحول إلى ظاهرة عنصرية خبيثة، ومن ثم مستحيلة بفعل بلاغة الخطاب تلك »[٣٢].

ثانيا : في تأويل التمثيل الثقافي التخييلي

أ- التمثيل السردي

يمثل اللون الأسود معضلة أساسية بالنسبة لأبطال السير الشعبية التي يحللها الناقد نادر كاظم في هذا الكتاب. وهي سيرة بني هلال و سيرة الأميرة ذات الهمة و سيرة عنترة و سيرة سيف بن ذي يزن، فضلا عن حكايات من ألف ليلة وليلة. وإذا كان الرواة في هذه الأعمال السيرية يختلفون فيما بينهم فيما يتعلق بطبيعة الدور المسنود إلى أبطالهم السود والرحلة التي يقطعونها دفاعا عن شرفهم وكرامتهم، فإن ما يجمع بين المواد الحكائية التي يروونها هو وعيهم بالتصورات النمطية المخزونة في المتخيل العربي حول آخريه ومنهم السودان. ولذا تختلف هذه المرويات فيما بينها في الشكل الذي تواجه به هذه الصور، وتعمل على تقويض قوتها التمثيلية. وإذا كانت سيرة بني هلال قد جعلت من سواد بطلها بركات قضية عابرة لا تطمح من خلالها إلى مجابهة النسق التخييلي الثقافي عن السود ، بقدر ما تطمح من

لاحقا في دائرة الذات ، وذلك تبعا للتوافق الذي قد يطرأ بين الذات والآخر على مستوى الدين أو اللغة أو الثقافة أو غيرها» [٣٨]. على هذا الأساس يميز المؤلف بصدد سيرة عنترة بين الآخر التاريخي الذي وجد في محيط وعي البطل ، والآخر النصي أو الكتبي الذي وجد في محيط وعي الراوي ، أي راوي السيرة ، والذي اعتمد على مصنفات ومرويات ومصادر كثيرة في سيرته . فالآخرية في سيرة عنترة لم ترتبط ببطلها وإنما ترتبط بمؤلفها وراويها؛ لأن النص تضخم عبر روايات عديدة وانفتح على آخرين عديدين لم يشهدهم عنترة في عصره . أما في سيرة سيف بن ذي يزن، فالتحليل يبين أن معيار الآخرية فيها لا يقوم على أساس ديني أو عرقي أو لوني . إذ الآخر ليس هو الأسود ولا هو الحبشي ولا هو الحامي ، بل هو الكافر المشرك عابد النار وزحل سواء كان من السودان أو من البيضان[٣٩]. ولا شك أن استبطان السيرة لهذا المبدأ ، عبر تحقق نبوءة سيف بخلاف ما يوهم به الراوي في البداية ، هو الذي قربها من سيرة الأميرة ذات الهمة . إذ كما يميل عبد الوهاب إلى السودان ويجلهم، يميل سيف كذلك إليهم ، ويعدُّهم جزءًا من عساكر الإسلام .

إذا كانت هذه السير قد اختلفت فيما بينها فيما يخص درجة السلبية في الصورة التي تقدمها عن السود، فإن نادر كاظم يَعُدُّ ألف ليلة وليلة من أكثر النصوص تمثيلا للأسود تمثيلا سلبيا. بحيث لا تناظر هذه الصورة السلبية في التخييل العربي سوى صورة الآخر الداخلي الذي هو المرأة . ولذلك فألف ليلة وليلة بقدر ما تستحضر الأسود لتدينه وتشجب أفعاله ، تستحضر معه المرأة لتشركها معه في هذا الشجب والتمثيل السلبي [٤٠] . وانطلاقا من الحكايات الأولى في ألف ليلة وليلة تبدأ الصور السلبية حول الأسود والمرأة في التراكم . حيث يجري التركيز من جهة على فسوقية النساء، ومن جهة أخرى على شهوانية السود . وهذا الأمر يعالج إما بقتل المرأة والعبد الأسود أو بقتل المرأة وإخصاء العبد [٤١]. هكذا إذن يتركز الحديث على فسوقية المرأة وخيانتها : زوجة الملك شهريار، وزوجة أخيه شاه زمان، زوجة الحارث

السير من حيث تفاوت درجة الإحساس بصدمة الولادة بين أبطالها. وهذا التفاوت ستترتب عليه تداعيات كثيرة لا يتجلى أثرها في البعد الجمالي المميز لهذه السير وحسب، وإنما يتجلى كذلك في الخطابات الثقافية التي تختزنها والأنساق التي تتدثر بها. فإذا كانت ولادة بركات وعبد الوهاب في السيرتين السابقتين قد شكلت صدمة للقبيلة والمجتمع الذي كان ينتظر ولادتهما ، فإن ولادة عنترة وسيف بن ذي يزن لم تؤد إلى صدمة الأبوين؛ لأنهما كانا يتوقعان ولادتهما على ذلك اللون . وإن ما حقق الصدمة للولدين هو كون عنترة ولد من أب لا يرغب في الاعتراف ببنوته فيما ولد سيف من أم تسعى من أجل قتله [٣٧]. وبهذا المعنى لم تكن معضلة عنترة في اللون الأسود وإنما في كونه عبدا معلول النسب. وهذا ما سيجعل مجال الآخرية عنده منفتحا على آخرين كثيرين : عدو قبلي وعدو قومي وعدو ديني . فيما سينحصر مجال الآخرية عند سيف بن ذي يزن في آخر مفرد هو الآخر الحبشي .

إن هذا التحليل القائم على سبر التجليات الزمنية في هذه السير هو الذي مكن المؤلف من الوقوف على الآخر الخاص بكل سيرة ، ونوعيته من حيث الإفراد والتنوع والاختلاف . فإذا كانت سيرتا الأميرة ذات الهمة وسيف بن ذي يزن تتعاملان مع آخر مفرد : رومي صليبي بالنسبة للسيرة الأولى، وحبشي أسود بالنسبة للسيرة الثانية، فإن سيرة عنترة تتعامل مع آخرين متعددين ولكنهم موغلون في القدم ، حيث يعود تاريخهم إلى عصر ما قبل الإسلام والقرن الأول من ظهور الإسلام . ولا شك أن هذا التناول هو الذي مكن المؤلف من ضبط حدود الذات والآخر في الوعي العربي . إذ مادامت الذات والآخر ليسا جوهرين ، بل هما كيانان مختلقان تاريخيا، فإن لكل عصر ذاته كما لكل عصر آخره . وبهذا المعنى فالزمن يمكن «من التعرف على أية ذات وأي آخر هو المقصود في السيرة، صحيح أن للإنسان العربي آخره كما لكل إنسان ، لكن هذا الآخر لم يكن واحدا ثابتا لا يتغير منذ فترة ما قبل الإسلام حتى العصر الحديث ، بل إن تاريخ العرب يكشف أن لكل عصر آخره الذي قد يدخل

والتستر عليها كما قال بذلك عبد الله الغذامي(٤٥). لهذا نجد نادر كاظم ينبه إلى عدم التعامل باستخفاف مع ما يقوله الشعر؛ لأنه «ليس مجرد لعب بالخيال أو مجرد تعبير عن نزوات عابرة في نفوس أصحابه ، بل هو سجل القوم الثقافي وديوانهم وعلمهم الذي ليس لديهم علم سواه »(٤٦) .

وإذا كانت أغلب الثقافات تسعى إلى الهيمنة على الآخر إما باللجوء إلى ممارسة العنف المادي باستخدام قوة اليد أو السلاح، أو إلى ممارسة عنف رمزي ملطف إيديولوجيا. فإن الثقافة العربية الإسلامية قد مارست على الأسود بوصفه آخر العنف المادي إما بضربه واستعباده والعنف الرمزي، في حالة الشعر، باستحضاره كطرف في التشبيه الشعري أو كموضوع للهجاء المقذع المباشر والصريح . في هذا السياق يتتبع الباحث صورة السودان كما جرى استحضارها في أشعار الكثير من الشعراء كدعبل الخزاعي، وأبي هلال العسكري، والأعشى، وأبي نواس، وابن المعتز، وابن الرومي، وأبي العلاء المعري، والمتنبي وغيرهم. وكل هؤلاء الشعراء يميلون إلى شعرنة الأسود الزنجي بتحويله إلى موضوع شعري يتم استحضاره بالتشبيه مثلما يستحضر الجمل والناقة والبقر والحمر الوحشية والطلل والخمرة والبساتين والصحاري وغيرها من موضوعات . ولعل ما يلفت الانتباه في طبيعة الصورة التي قدمتها الثقافة العربية الإسلامية عن الأسود هو قيامها على الجمع بين القبح والجمال، وهي تلتقي في ذلك مع الكثير من الثقافات التي قدمت مثل هذه الصور عن آخريها في مراحل قوتها ، كموقف الغزاة الإسبان من الهنود الأمريكيين وموقف الغرب الاستشراقي والاستعماري من الشرق وموقف اليابان الاستعمارية من كوريا. ويستخلص نادر كاظم، عبر إصغاء جيد للنصوص، أنه في الوقت الذي يحضر الإنسان الأسود في تمثيل سلبي كموضوع للنبذ والاستنقاص والتحقير ، فإن هذا التمثيل يغيب في حالة المرأة السوداء ، إذ تستحضر كموضوع للاشتهاء وللرغبة .

لم يكن هذا التمثيل الذي تنجزه الثقافة العربية الإسلامية حول الآخر الأسود

الأسدي التي هويت عبدها ، والصبية التي اختطفها الجني ..إلخ ، وبالمقابل تتكرر الحكايات على أن الجنس هو ما يملكه العبد الأسود، وأنه أعز عليه من نفسه(٤٢). وطالما أن هذا الأمر «أي ميل نساء الملوك إلى العبيد لإرواء رغباتهم وإشباعها يمثل خطرا على النظام الاجتماعي القائم على التحيزات الثقافية والتمايزات القائمة بين الطبقات الاجتماعية والجماعات الثقافية، ولذلك يجب قمعه. وهو ما فعله شهريار حين سلط عقابا جماعيا على النساء، وفعله موسى الهادي وعمرو الأعجمي في حكاية المستظرف حين سلط عقابا على العبد الأسود»(٤٣). هكذا تلجأ السلطة إلى تقنين الرغبة في إطار نظام ثنائي : رغبة مشروعة ومنضبطة وهي التي تمثلها شهرزاد / رغبة غير مشروعة وغير منضبطة وتمثلها الصبية التي اختطفها الجني . فالجنس المشروع لا يتحقق إلا في إطار زوجنة الأنشطة الجنسية (conjugalization) والجنس غير المشروع ينتج منه مرضنة الأنشطة الجنسية (Pathologization) . وعلى هذا الأساس تكون الرغبة عند زوجة شهريار وشاه زمان والشيخ صاحب البغلة وابنة السلطان ، رغبة مرضية؛ لأنها جاوزت قانون الاقتصاد في اللذة ، وهي منحرفة؛ لأنها تمارس مع عبد أسود (٤٤).

ب: الشعر : التمثيل والتمثيل المضاد

إذا كانت أشكال التمثيل الثقافي الأخرى تتظاهر بموضوعيتها فيما يتعلق بالصور التي تقدمها عن الآخر، وتحاول أن توهم بالحقيقة وتقنع بصدقيتها ، فإن التمثيل الثقافي التخييلي : السردي والشعري، ينطوي على خطورة أكثر منها بكثير، ذلك أنه يتظاهر بالكذب ويمعن في الاحتماء بالتخييل في تصوير الحق بصورة الباطل والباطل بصورة الحق. ولأن الشعر يندرج ضمن هذه الأشكال التمثيلية، بل هو أقواها تأثيرا بالنظر إلى الاستراتيجيات التي يتوسل بها في التعبير عن مقصديته، تسعى كل ثقافة إلى احتكاره وامتلاكه. فالجمالية هي أخطر الوسائل لتمرير الأنساق

هؤلاء الشعراء إلى الرد على ذلك التحبيك الذي قدمته الثقافة العربية لتاريخ العلاقة بين السودان والعرب – وهو تحبيك بطولي يرفع من شأن العربي، وينتقص من شأن الأسود – بتحبيك جديد لهذا التاريخ في حبكة هجائية تنتصر للأسود على حساب العربي، وتسخر من تاريخ العربي الذي رمي بالقصور والنقص والضعف والعيب.

لقد حاولنا في هذه القراءة أن نقترب من أهم القضايا التي تناولها نادر كاظم في كتابه : تمثيلات الآخر ، وعلى الرغم من ذلك فإننا نشعر أن هذه القراءة لن تستطيع أن توفي هذا المؤلف الغني والمهم كل حقه من البحث والاستقصاء، وذلك نظرا لتشعب المحاور التي يسائلها وتنوع الموارد التي ينهل منها فضلا عن دقة المعالجة التي ينجزها بكل أناة وصبر. وبالنظر إلى المقترحات النظرية التي تمثلها المؤلف في دراسته لنمطي التمثيل في الثقافة العربية : نمط التمثيل الثقافي غير التخييلي ونمط التمثيل الثقافي التخييلي الأدبي، وهي مقترحات جديدة وغنية تنفتح على الدراسات الثقافية والنقد الثقافي والدراسات ما بعد الكولونيالية، يتبين أن ثمة رسالة جديدة ومغايرة تسعى هذه الدراسة، ودراسات أخرى مماثلة لها، إلى ربطها بالنقد والدراسة الأدبية. وتتمثل في إعادة النظر أولا في المفهوم الضيق للأدب، وذلك بتفتيحه على كل الممارسات النصية الأخرى التي تتحاور وتتفاعل معه ، وتوجيه الدرس النقدي ثانيا وجهة جديدة وملتزمة، قوامها الصمود والمقاومة في وجه التحيزات الثقافية التي تداخل الثقافة وتؤجج الصراع بين الهويات والجماعات. وإذا كان الكتاب قد وقف بالتحليل عند الكثير من الصور الانتقاصية حول الآخر الأسود التي لم يتمكن المتخيل الثقافي العربي من التخلص منها على الرغم مما انطوى عليه الخطاب الإسلامي من دعوة صريحة إلى الاهتمام بالإنسان الذي كرمه الله بغض النظر عن لونه أو جنسه أو أصله، فإن الغاية التي يقصد إليها المؤلف من وراء كل ذلك هي أبعد عن الرغبة في جلد الذات أو إدانتها، بقدر ماهي مساهمة في

بمنأى عن الرد والمقاومة . إن كل هيمنة كما أبرز ذلك إدوارد سعيد بقوة ، تحمل في طياتها عناصر مقاومتها. ولذا فقد كان شعر السودان هو الرد العملي على هذا الاحتكار للتمثيل من طرف الثقافة العربية الإسلامية. وعلى الرغم من قوة التواريخ التي شيدتها هذه الثقافة والهويات الجديدة التي قامت بإعادة تشكيلها ، فإن كل ذلك لم يحل دون رغبة الشعراء السودان في استعادة حقهم في الكلام وفي تمثيل الذات . وقد اختلف هؤلاء الشعراء في طبيعة التمثيل الذي قدموه حول الذات والآخر. فهناك طائفة من الشعراء السودان لم تستطع التخلص من قوة الثقافة التي انضووا تحتها. ولذلك، فعلى الرغم من الجروح التي كانوا يحملونها في دواخلهم فإنهم كانوا ميالين في أشعارهم إلى التخفيف عن سوادهم بكل الوسائل. ولذا أصبح شعرهم جزءا لا يتجزأ من الأدب العربي. ومن هؤلاء الشعراء : عنترة، ونصيب، وأبو دلامة. ومن خلال التحليل الذي قدمه الناقد نادر كاظم لشعرية هؤلاء الشعراء يتبين أنهم لم يتمكنوا من التخلص من قوة التمثيل الذي قدمته الثقافة العربية عنهم . لذلك لم يصلوا إلى تلك الدرجة من المواجهة والصدام مع هذه الثقافة، بل لجئوا إلى التخفيف من سوادهم كل بطريقته الخاصة : عنترة من خلال فروسيته، ونصيب من خلال التقرب من الخلفاء والإفراط في مدحهم. أما الطائفة الثانية فقد تميز تمثيلها بالتطرف والنفور من الصورة التي قدمتها عنهم الثقافة العربية. فقد «رفض هذا الفريق تمثيل هذه الثقافة، بل جابهه بتمثيل مضاد ينطوي في داخله على رغبة في الانتقام من الهيمنة الثقافية التي مارسها هذا التمثيل عليه وعلى ثقافته . لقد رفض هؤلاء عمليات تمثيل الثقافة لهم ، ومحاولاتها من أجل إخضاعهم ، وأصروا على تمثيل أنفسهم وثقافتهم بأنفسهم» [٤٧]. ونتيجة ذلك أن شعرهم لم يصل منه إلا القليل ، بل إن ما وصل منه لم يسلم من الرقابة الثقافية ، فجاء مبتورا أو مشذبا أو محشوا بكثير من الوضع والنحل. ومن أبرز ممثلي هذه الطائفة: سحيم عبد بني الحسحاس، والحيقطان، وسنيح بن رباح، وعكيم الحبشي. لقد انبرى

الحواشي

١ – نادر كاظم : تمثيلات الآخر . صورة السود في المتخيل العربي الوسيط ، الطبعة الأولى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – وزارة الإعلام، البحرين ، ٢٠٠٤ ، ص ٥٨٧ ، من القطع الكبير.

٢ – هناك العديد من المجلات التي يمكن أن نشير إليها في هذا السياق : آفاق المغربية ، ومجلة فصول في إصدارها الجديد، ونزوى العمانية، وعلامات في النقد السعودية، وعالم الفكر الكويتية ، والعلوم الإنسانية، وثقافات، وأوان من البحرين، فضلا عن الملحقين الثقافيين لجريدتي العلم والاتحاد الاشتراكي المغربيتين .

٣ – يمكن أن نذكر في هذا السياق : ميجان الرويلي – سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، الصادر عن المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ، في طبعتيه ، الثانية سنة ٢٠٠٠ والثالثة سنة ٢٠٠٢.

٤ – الطاهر لبيب (محرر) : صورة الآخر. العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى ، بيروت ١٩٩٩.

٥ – من بين كتابات عبد الله إبراهيم التي تندرج ضمن هذا التوجه نجد : معرفة الآخر (١٩٩٦) المركزية الغربية إشكالية التكون والتمركز حول الذات (١٩٩٧) والثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (١٩٩٩) وعالم القرون الوسطى في أعين المسلمين (٢٠٠١) والمركزية الإسلامية (٢٠٠١) والسردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة (٢٠٠٣).

٦ – صدر الكتاب في طبعته الأولى عن المركز الثقافي العربي ، بيروت- الدار البيضاء ٢٠٠٠.

٧ – صلاح صالح : سرد الآخر ، الأنا والآخر عبر اللغة السردية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – الدار البيضاء ٢٠٠٣ .

٨ – نادر كاظم : تمثيلات الآخر . صورة السود في المتخيل العربي الوسيط ، الطبعة الأولى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – وزارة الإعلام ، البحرين ، ٢٠٠٤ ، ص: ١٥.

٩ – المرجع نفسه ، ص: ١٥.

١٠ – المرجع نفسه ، ص: ١٦.

١١ – المرجع نفسه ، ص: ٣٨.

١٢ – من بين أعمال جلبير دوران التي يذكرها نادر كاظم كتاباه : البنيات الأنثروبولوجية للمتخيل ، والخيال الرمزي . والكتاب الأول ترجمه إلى العربية مصباح الصمد بعنوان مختلف ، أما الثاني فقد ترجمه علي المصري . انظر : تمثيلات الآخر ، م م ، ص: ٣٨.

النقد الذاتي المتعدد الأبعاد، الذي حينما يتعرف على أنساق الثقافة وما تخبئه النصوص من قيم وأنساق ، فهو يؤسس لانطلاقة جديدة، تستكشف الآخر، لا لتكون وبالا عليه، وإنما تتعرف عليه من أجل مزيد من الاقتراب والتفاعل بدلا من الشقاق والتنافر.

٣٢ – المرجع نفسه ، ص: ٣٠١.
٣٣ – من السيرة ، نقلا عن نادر كاظم ، م م ، ص: ٣٢٩.
٣٤ – تمثيلات الآخر ، م م ، ص: ٣٣٢.
٣٥ – المرجع نفسه ، ص: ٣٣٦.
٣٦ – المرجع نفسه ، ص: ٣٣٦.
٣٧ – المرجع نفسه ، ص: ٣٤٩.
٣٨ – المرجع نفسه ، ص: ٣٥١.
٣٩ – المرجع نفسه ، ص: ٣٩٣.
٤٠ – المرجع نفسه ، ص: ٤٢٧.
٤١ – المرجع نفسه ، ص: ٤٠٦.
٤٢ – المرجع نفسه ، ص: ٤٠٧.
٤٣ – المرجع نفسه ، ص: ٤١٠.
٤٤ – المرجع نفسه ، ص: ٤٢٣.
٤٥ – عبد الله الغذامي : النقد الثقافي ، ص: ٦٨.
٤٦ – تمثيلات الآخر ، م م ، ص: ٤٣٣.
٤٧ – تمثيلات الآخر ، م م ، ص: ٥٠١،٥٠٢.

١٣ – جلبير دوران ، نقلا عن نادر كاظم ، م م ، ص : ٣٨.

١٤ – تمثيلات الآخر ، م م ، ص: ٣٨.

١٥ – المرجع نفسه ، ص: ٤١.

١٦ – المرجع نفسه ، ص: ٤٣.

١٧ – المرجع نفسه ، ص: ٤٥،٤٤.

١٨ – المرجع نفسه ، ص: ٤٥.

١٩ – المرجع نفسه ، ص: ٤٥.

٢٠ – المرجع نفسه ، ص: ٤٧.

٢١ – المرجع نفسه ، ص: ٥٤.

٢٢ – المرجع نفسه ، ص: ٥٤.

٢٣ – المرجع نفسه ، ص: ٥٧.

(*) يورد نادر كاظم النص الكامل لقصة الصراع بين عمر بن الخطاب وأسماء بنت عميس ، تلك القصة التي مثلت فرصة لظهور سردية الصراع والعداء والخلاف التي ظلت مكبوتة في اللاوعي ولم تصبح ، بتعبير وليامز ، مهجورة ، (ص: ٨١) ويقول بأن ثمة محاولات عديدة سعت إلى تصحيح هذا الوضع والتنبيه إلى الاعتقادات المغلوطة التي تحركه ، مثلما فعل الجاحظ في إحدى رسائله التي عنوانها : فخر السودان على البيضان ، لكن ذلك لم يؤد بالثقافة العربية لتصحيح هذه الرواية. بل إن الباحث يرى أنها لم تكن مستعدة للقيام بذلك ؛ ولذلك عممت الصورة على السود كلهم ، بوصفهم بهائم هائمة، أو سباعا هائجة أو مخلوقات في مرتبة بين البشر، والحيوانات، أو بشرا ذوي طاقة جنسية هائلة . من هنا سمي بائع الرقيق نخاسا؛ لأن بضاعته لا تختلف عن بضاعة النخاس الأصلي بائع الدواب . انظر : نادر كاظم ، م م ، ص : ٨٩.

٢٤ – المرجع نفسه ، ص: ٩٢.

٢٥ – المرجع نفسه ، ص: ٩٤.

٢٦ – المرجع نفسه ، ص: ٩٥.

٢٧ – المرجع نفسه ، ص: ٩٩.

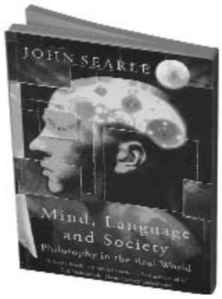
٢٨ – المرجع نفسه ، ص: ٩٩.

٢٩ – المرجع نفسه ، ص: ٢٨٨.

٣٠ – المرجع نفسه ، ص: ٢٩٣.

٣١ – المرجع نفسه ، ص: ٢٩٧.

كيف يعمل العقل: القصدية



تأليـــف: جـــون ســـيرل
ترجمة: أ. سعيد الغانمي *

تركز الجزء الأكبر من نقاشنا للعقل، حتى الآن، على الشعور، وقد يوحي هذا التركيز بالانطباع أن العقل في جوهره ميدان من الذاتية مغلق على ذاته. ولكن الدور التطوري الأساسي للعقل، على العكس من ذلك، يتمثل في ربطنا بطرق معينة بالبيئة، وبالناس الآخرين على وجه الخصوص. تربطني حالاتي الذاتية ببقية العالم، والاسم الذي يطلق على تلك العلاقة هو «القصدية». وتشمل هذه الحالات الشعورية الاعتقادات والرغبات، والمقاصد والإدراكات، وكذلك ضروب الحب والمكاره، والمخاوف والآمال. فـ«القصدية» إذا شئنا التكرار، هي المصطلح العام لجميع الأشكال المختلفة التي يمكن أن يتوجه بها العقل، أو يتعلق، نحو الأشياء أو الحالات الفعلية في العالم.

وكلمة (القصدية) كلمة غير محظوظة، ومثل كثير من الكلمات غير المحظوظة في الفلسفة، نحن ندين بها للفلاسفة الناطقين بالألمانية. توحي الكلمة أن القصدية، بمعنى التوجه، يجب دائماً أن تكون مرتبطة بـ «القصد»، بمعنى النية، مثلما أقول مثلا: إنني أقصد أو أنوي الذهاب إلى السينما الليلة. (ليس في الألمانية مشكلة، لأن كلمة (Intentionalitat) لا تتطابق مع كلمة (Absicht)، وهي الكلمة التي تطلق على النية أو القصد بالمعنى اليومي لنية الذهاب إلى السينما). لذلك يجب أن نضع في اعتبارنا أن الاستقصاد في الإنجليزية هو شكل واحد من أشكال القصدية.

***** *كاتب ومترجم عراقي يقيم في إستراليا.*

اللاشعورية التي تصيّر بعضها حالات عقلية؟ الجواب الوحيد هو أن بعض الحالات اللاشعورية للدماغ قادرة على التسبب بظواهر عقلية شعورية.

سيساعدنا التمثيل على إيضاح هذه النقطة. حين أطفئ جهاز الحاسوب، تختفي جميع الكلمات والصور من على الشاشة. ولكن ما لم أكن قد ارتكبت خطأً فادحاً، فإنها لا تتوقف عن الوجود. بل تستمر في البقاء مخزونة في قرص الحاسوب الصلب على شكل آثار مغناطيسية. فما الواقعة الخاصة بهذه الآثار المغناطيسية التي تصيرها كلمات وصوراً؟ هناك وعند ذلك الحين، ليست هي على شكل كلمات وصور. وحتى لو استعملت زجاجة مكبرة قوية، لن أستطيع أن أرى الكلمات والصور على القرص الصلب. وكونها ما زالت كلمات وصوراً حقيقة تثبتها حقيقة أن الآثار المغناطيسية يمكن أن تنقلب إلى كلمات وصور حين أشغل الجهاز. ويبقى هذا صحيحاً حتى حين لا أكون قادراً في الواقع على تحويلها لوجود خلل في وحدة المعالجة المركزية (CPU) أو ما يماثلها. والحاسوب ليس مثل خزانة الأضابير، على الرغم من استخدامنا المتكرر لاستعارة خزانة الأضابير في وصف الحواسيب. حين أضع نصوصي وصوري في خزانة أضابيري، فإنها تبقى كما هي تماماً في صورتها الأصلية. غير أن حالاتنا العقلية اللاشعورية ليست مثل الكلمات والصور في خزانة الأضابير، التي تحافظ على شكلها الأصلي كما هو، بل هي مثل الكلمات والصور في جهاز الحاسوب حين لا تكون على الشاشة. لهذه الحالات العقلية شكل شعوري، غير عقلي، مختلف تماماً، لكنها تبقى حالات عقلية لاشعورية، قادرة على التصرف سببياً بطرق مماثلة للحالات العقلية الشعورية، حتى لو لم يوجد، في الوقت المحدد الذي تكون فيه لاشعورية، شيء سوى الحالات البيولوجية-العصبية والعمليات التي يمكن وصفها وصفاً بيولوجياً عصبياً خالصاً.

يجري هذا التصور عن اللاشعور ضد النظرات المهيمنة في العلم الإدراكي. يعتقد تشومسكي، على سبيل المثال، أن الأطفال حين يتعلمون لغة إنسانية طبيعية، فإنهم

الشعور والقصدية

ما العلاقة بين الشعور والقصدية؟ لقد ذكرت في الفصل السابق أن الحالات القصدية ليست كلها شعورية، وأن الحالات الشعورية ليست كلها قصدية. غير أن التداخل بين الشعور والقصدية ليس بالأمر العرضي. وها هي ذي العلاقة بينهما: لا يمكن أن تُفهم الحالات الدماغية التي ليست بشعورية بوصفها حالات عقلية أو ذهنية إلا بقدر ما نفهمها بوصفها قادرة، من حيث المبدأ، على التسبب بحالات شعورية. على سبيل المثال، اعتقادي أن كلنتون هو رئيس الولايات المتحدة يمكن أن يكون شعورياً أو لاشعورياً. مثلاً، يمكن أن يُنسب لي هذا الاعتقاد حقاً حتى حين أغطُّ في نوم عميق. ولكن أية واقعة تتطابق مع ذلك الادعاء حين أكون غائباً عن الوعي أو الشعور تماماً؟ الوقائع الموجودة فعلياً إذاً، هي الوقائع التي تنطوي على حالاتي الدماغية ويمكن وصفها وحدها بألفاظ بيولوجية-عصبية خالصة. إذاً ما الواقعة الخاصة بهذه الحالات التي تجعل منها اعتقادي اللاشعوري أن كلنتون هو الرئيس؟ الواقعة الوحيدة التي تجعلها حالة عقلية هي أنها من حيث المبدأ قابلة للتسبب بجعل تلك الحالة حالة شعورية. فالحالة العقلية اللاشعورية، حتى حين تكون لاشعورية، هي شيء من النوع الذي يمكن أن يصير شعورياً. ويجب أن أقول «من حيث المبدأ» لأننا يجب أن نتصور أن هناك أنواعاً من الحالات لا يستطيع المرء نقلها إلى الشعور بسبب من الكبت، أو إصابات الدماغ، أو ما شابه ذلك. ولكن إذا كانت الحالة حالة عقلية لاشعورية أصيلة، إذاً فيجب أن تكون في الأقل، من نوع الحالة التي يمكن أن تكون شعورية. لذلك نحتاج إلى تمييز الحالات اللاشعورية للدماغ، مثل إفراز النواقل العصبية للأندريالين (norepinephrine) في صدع الاشتباك العصبي، عن الحالات العقلية اللاشعورية، التي تُدرك في الدماغ -كما في اعتقادي، حين أغط في النوم، أن كلنتون هو الرئيس. والآن، ما دام الواقع المتكرر الوحيد للدماغ، حين أكون غائباً عن الشعور تماماً، هو اللاشعور، فما الواقعة الخاصة بهذه الحالات

اللاشعوري، مثل اتباع القاعدة الشعوري، يجب أن يكون اتباعاً لمحتوى القاعدة القصدي، ويجب أن يعمل في الزمن الواقعي. وزمن عمل القاعدة، وزمن السلوك الذي تحكمه القاعدة هما زمن واحد بعينه. وهذه السمات غير محفوظة نمطياً في حالة التفسيرات العلمية الإدراكية التي تسلم باتباع قاعدة لاشعورية، بالقواعد التي لا يمكن أن تصير شعورية حتى ولو من حيث المبدأ.

تطبيع القصدية:

صدام آخر مع المواقف التلقائية

يتمثل هدفنا الشامل في هذا الكتاب في بيان الطريقة التي يمكن فيها إظهار أن مختلف الظواهر المحيرة، مثل قضايا العقل واللغة والمجتمع، هي جزء من العالم الفيزياوي، وهي متصلة بالكواكب والذرات والهضم. في حالة القصدية، يُفترض أن تكون هذه المشكلة ذات صعوبة استثنائية؛ لأن من العسير أن نرى كيف يمكن لـ«التعلق» في قولنا: يتعلق بـ (أن يكون سمة فيزياوية للعالم بأي معنى كان. يعبر جيري فودور، مثلاً، عن نوع شائع من الحيرة حين يكتب: «إذا كان التعلق واقعياً فيجب أن يكون شيئاً آخر فعلاً». والحافز إلى بيان أن القصدية هي حقاً «شيء آخر» هو جزء من الحافز الإقصائي، الاختزالي الذي يسري في أوصال حياتنا الثقافية. ولا يكمن الهدف في تفسير ظواهر معينة بغية التخلص منها باختزالها إلى أشياء من النوع الأقل حيرة. هكذا، مثلاً، نختزل الألوان إلى معاملات انعكاس الضوء، ومن ثَمَّ نبين أن الأحمر «ليس سوي» انبعاث فوتون في معدل عام لستمائة جزء من بليون متر.

بغية فهم الحافز إلى اختزال القصدية إلى شيء أكثر جوهرية، تأملوا الموقف المحير الآتي. افترضوا أنني أعتقد، وأنا بالفعل أعتقد ذلك، أن كلنتون هو رئيس الولايات المتحدة. مهما يكن هذا الاعتقاد شيئاً آخر، فإنه يظل حالة في دماغي. والآن

يتعلمونها؛ لأنهم يتبعون شبكة من القواعد اللاشعورية لنحو كلي، غير أن هذه القواعد ليست من الأشياء التي يمكن للطفل نقلها إلى الشعور. فالقواعد هي قواعد «تخمينية» لنحو كلّيّ. ويمكن للغوي أن يصوغ القاعدة في ألفاظ تقنية. قد يقول اللغوي: إن الطفل يتبع قاعدة «انقل ألفا» (*) (Move Alpha)، ولكن لا يفترض أن الطفل يفكر حقاً مع نفسه بأن يقول لنفسه: (انقل ألفا). بل في الحقيقة لا يصح أن نفترض أن الطفل يمتلك القدرة على أن يفكر بنقلة ألفا. كلا، بل إن «نقلة ألفا» هي طريقة اللغوي في تمثيل العمليات في الدماغ التي لا يستطيع الطفل ولا أي شخص سواه أن ينقلها إلى الشعور. ما يجري في دماغ الطفل هو متوالية، تخمينية خالصة، من الأصفار والآحاد، أو مكافئ وظيفي عصبي للأصفار والآحاد تتم معالجتها في الدماغ. غير أن هذه العمليات ليست من النوع الذي يمكن نقله إلى الشعور.

أعتقد أن النظرة التي ترى أن لدينا حالات عقلية لاشعورية لا تفسر السلوك سببياً، حالات تمتاز بالعقلية، ولكنها مع ذلك ليست من نوع الحالات التي تعمل شعورياً، هي نظرة متناقضة وغير متماسكة. وهي نظرة متناقضة؛ لأنها لا تستطيع أن تجيب عن سؤال: ما الواقعة الخاصة بهذه العمليات الدماغية التي تجعلها عقلية، وتضفي عليها سمات الحالات العقلية القصدية؟ ما الفرق بين تلك العمليات الدماغية غير الشعورية التي هي ليست عقلية على الإطلاق والحالات العقلية اللاشعورية الأصيلة، التي حين تكون لاشعورية، تكون حالات دماغية؟ بوجيز العبارة، يجب أن تكون الحالة العقلية الشعورية شيئاً مفكراً فيه شعورياً، إذا ما أرادت أن تكون حالة عقلية على الإطلاق، في مقابل كونها عملية دماغية غير شعورية.

وهذه النقطة مهمة أهمية فائقة لتفسير الإدراك الإنساني. فالحالات العقلية الأصيلة تؤدي حقاً وظيفة سببية حين تكون شعورية، وحين تكون لاشعورية على السواء. فكروا في اتباع قاعدة «السياقة على الجانب الأيمن من الطريق»، على سبيل المثال. تؤدي القاعدة وظيفتها سببياً شعورياً ولاشعورياً أيضاً. غير أن اتباع القاعدة

أعتقد أن أكثر ما قاله الفلاسفة لمحاولة حلّ هذه المعضلة قاصر على نحو مريع. يقول دانييل دينيت: إن المغالطة القزمية ليست في الحقيقة مغالطة؛ لأننا نستطيع أن نُحِلَّ محلَّ القزم الذكي جيشاً كاملاً من الأقزام الذين يزدادون غباءً. ويقول لنا فودور: إن القصدية ليست سوى قضية موضوعات في العالم تُحدث «مسكوكات» من الكلمات والرموز الأخرى في رءوسنا. لن أمضي في انتقاد هذه الأجوبة مفصلاً هنا لأنني أريد أن أقضي الوقت مطوراً تفسيراً من نوع مختلف تماماً. هكذا، بإيجاز، لا يلبي جواب دينيت المطلوب؛ لأنه يتركنا مع المغالطة القزمية. أما الأقزام الذين يزدادون غباءً فيظلون في حاجة إلى القصدية إذا ما أرادوا الاستمرار في وظائفهم القزمية. ولا يفي جواب فودور بالغرض؛ لأن العلاقات السببية غير القصدية ستكون دائماً قاصرة عن تفسير القصدية. تستطيع دائماً أن تحصل على علاقات سببية من دون القصدية. افترضوا أن مرأى الأبقار، والأبقار وحدها، يجعلني أعطس. مع ذلك، فإن «مسكوكاتي» من الآثار البقرية بصيغة عطاس ليس لها قصدية: بل هي مجرد عطسات. وهي لا تمثل الأبقار؛ لأنها لا تمثل أي شيء. افترضوا أن الحصان أحياناً يسبب لي العطاس لأنه يبدو كالبقرة. ومن ثَمَّ فإن مسكوكاتي من الآثار الحصانية بصيغة عطاس تعتمد اعتماداً زائفاً على ما لدي من مسكوكات آثار بقرية: إذ لا تجعلني الخيول أعطس، إذا لم تعطسني الأبقار. ينطوي هذا المثال على جميع شروط القصدية لدى فودور، ولكن لا وجود للقصدية فيه.

ما هي إذاً الطريقة الصحيحة لـ«تطبيع» القصدية؟ الخطوة الأولى هي أن ندرك أن الطريقة التي كنا نطرح بها السؤال هي طريقة مغلوطة تماماً في تناول القضية. فنحن نأخذ حالة قصدية معزولة -اعتقادي أن كلنتون هو الرئيس- ونطابق بينها وبين حالة في دماغي، ثم نسأل: كيف تستطيع هذه الحالة الدماغية أن تمتلك هذه القدرات المميزة؟ هذا شيء نمطي في المخارج الفلسفية: لحل اللغز يجب أن ننظر إلى المسألة دون إجراء الافتراضات المسبقة العادية التي كنا نجريها في الماضي.

ها هي ذي المعضلة. كيف يمكن لهذه الحالة في دماغي -التي تتكون من أشياء كالنبضات العصبية والترابطات في القشرة الدماغية، التي تنشطها النواقل العصبية- أن تنوب عن شيء آخر؟ كيف يمكن لحالة في دماغي أن تقطع كل تلك المسافة إلى البيت الأبيض في واشنطن، وتلتقط شخصاً واحداً من ملايين؟ حقاً، كيف يمكن لحالة في دماغي أن تنوب عن شيء ما، أو تتعلق به، أو تمثله؟ هل يُفترض أن نفكر في أنني أرسل إشعاعات قصدية لمسافة آلاف الأميال، طوال الطريق إلى البيت الأبيض؟ ما أشقَّ الأمرَ! ولماذا لا يكون شيئاً أكثر مشقة أن نفكر أن الشمس مشرقة، ومن ثَمَّ فأنا أرسل إشعاعاتي القصدية لمسافة ثلاثة وتسعين مليون ميل إلى الشمس؟ لاحظوا أنه لا جدوى من القول: إن الأمر يقتصر على أنه يشبه نيابة الكلمات عن الأشياء، وأن اعتقادي الذي يتعلق بكلنتون ينوب عن كلنتون، بالطريقة نفسها التي تنوب فيها كلمة كلنتون عن «كلنتون» الشخص، لأن ذلك سيدفع اللغز خطوة إلى الوراء. كيف يمكن للكلمة أن تنوب عن كلنتون أو أي شيء آخر؟ لا يمكن أن يكون الجواب سوى أن الكلمة تنوب عن كلنتون؛ لأننا نستعملها قصدياً لكي تمثل كلنتون. ولكننا الآن عدنا للمشكلة التي بدأنا بها. إذ كيف يمكنني، بمجرد نطق كلمة أو وضع علامة على الورق، أن أحيلَ إلى شيء بعيد، أو في الحقيقة أشير إلى أي شيء على الإطلاق؟ لا يختلف الصوت الذي أصدره عن أي صوت آخر، والعلامات التي أدونها على الورق ليست سوى علامات. ما الشيء الخارق الذي أقوم به لأضفي عليها هذه القدرات المذهلة؟ بوجيز العبارة، تكمن المشكلة في أننا لا نستطيع أن نفسر قصدية العقل بالاحتكام إلى قصدية اللغة، لأن قصدية اللغة تعتمد أصلاً على قصدية العقل. إذا فكرنا أن للاعتقاد في دماغي قصدية؛ لأنني أستعمله بالطريقة نفسها التي أستعمل بها الجمل التي تصدر من فمي، فسنكون بإزاء مغالطة قزمية(*). أي إنني يجب أن أفترض أن هناك قزماً صغيراً في داخل رأسي يفرض القصدية على الاعتقاد بالطريقة نفسها التي أفرض بها القصدية على الجملة.

الفلسفي في نظريات القصدية. نحتاج أن نميز القصدية التي يمتلكها البشر والحيوانات جوهرياً من ذلك النوع من القصدية الاشتقاقية للكلمات والجمل والصور والمخططات والكتابات. إضافة إلى ذلك، نحتاج إلى أن نميز هذين النوعين من القصدية عن نسبة القصدية استعارياً، التي لا تنطوي حرفياً على ادعاء بالقصدية، بل هي مجرد «كأن». تأملوا أنواع الادعاءات الثلاثة في الأحكام الآتية.

١. أنا جائع جداً الآن.

٢. في الفرنسية: « Jai grand faim en ce moment» تعني أنا جائع جداً الآن.

٣. النباتات في حديقتي جائعة للمغذيات.

تحيل هذه الأحكام الثلاثة جميعاً إلى الظاهرة القصدية للجوع، غير أن وضع النسب الثلاث مختلف تماماً. ينسب الحكم الأول قصدية داخلية لي. وإذا كنت أمتلك الحالة المنسوبة لي، فأنا أمتلكها بصرف النظر عما يعتقده أي شخص آخر عنها. وينسب الحكم الثاني أيضاً قصدية بالمعنى الحرفي، لكن قصدية الجملة الفرنسية ليست داخلية، بل هي مستمدة من القصدية الداخلية للناطقين بالفرنسية. وهذه الجملة نفسها يمكن أن يستخدمها الفرنسي؛ ليعني بها شيئاً آخر، أو ربما لكي لا تعني أي شيء على الإطلاق. وبهذه الدلالة فإن معناها ليس بداخلي للجملة، بل هي مستمدة من الفاعلين الذين يمتلكون قصدية داخلية. وكل معنى لغوي مستمد قصدياً (هناك المزيد من التفصيل عن هذا في الفصل السادس).

ولا ينسب الحكم الثالث أية قصدية بالمعنى الحرفي على الإطلاق. فـ«الجوع» الذي تظهره نباتات حديقتي ليس سوى أداة تشبيه خالص «كأن». فهي تذوي لفقدان المغذيات، وأنا أصف وضعها تشبيهاً لها بالناس والحيوانات. أنا أعزو إليها قصدية لا تمتلكها في الواقع، وإن كانت تتصرف وكأن لديها قصدية. ولذلك فهناك نوعان من القصدية الأصيلة، الداخلية والمستمدة، غير أن قصدية التشبيه بـ«كأن» ليست نوعاً ثالثاً؛ لأن نسبة نوع ثالث من قصدية التشبيه بـ«كأن» ليست سوى نسبة مجازية

بوجيز العبارة، ما نجده في مناقشات القصدية هو الصدام نفسه مع المواقف التلقائية التي نجدها في مناقشات مشكلة العقل- الجسم. والصدام هنا أكثر دقة، ولكنه موجود. يتمثل أول موقف تلقائي في افتراض أن من الحقائق الواضحة أن لدينا حالات قصدية حقيقية. على سبيل المثال، تتعلق اعتقاداتنا بالأشياء والموضوعات والحالات الخارجية في العالم. لكن الموقف التلقائي الآخر هو أنه في عالم يتألف بكامله من كيانات فيزياوية، من المستحيل أن يضطر كيان فيزياوي واحد إلى أن يتعلق فقط بآخر. والطريقة القياسية في الفلسفة المعاصرة لمحاولة حل هذا الصدام هي في العثور على علاقة أخرى بين الموضوعات الفيزياوية واختزال القصدية إلى تلك العلاقة. والعلاقة المفضلة هذه الأيام هي التسبيب: أي إمكانية أن يتعلق موضوع ما بآخر؛ لأنه يشير إليه في بعض العلاقات السببية.

هذا شيء نمطي في المعضلات الفلسفية التي تبدو غير قابلة للحل. وقد قُدِّمَ لنا بديلان، لا يبدو أن أياً منهما مقبول بذاته، ولكن لا يبدو أيضاً أن أياً منهما مما يمكن التخلي عنه. ولكن يقال لنا: إن علينا أن نختار بينهما. وهكذا يصبح تاريخ الموضوع معركة بين الجانبين. في حالة الشعور، ومشكلة العقل- الجسم، قيل لنا: إن علينا أن نختار بين الثنائية، التي تصرّ على عدم اختزالية ما هو عقلي، والمادية، التي تصرّ على أن الشعور يجب أن يختزل ويقصى لصالح تفسير مادي أو فيزياوي للعقل. والطريقة التي تبنيناها لحل المشكلة في حالة علاقات العقل- الجسم -وهذا شيء نمطي في الحلول عند المواقف التلقائية المتصادمة في الفلسفة- هو أن نمضي إلى ما وراء المشكلة؛ لنتفحص الافتراضات التي يسلم بها الطرفان. ولقد كان الدرس الذي تعلمناه عند بحثنا لمشكلة العقل- الجسم هو ألاّ نقبل هذه الافتراضات التي يسلم بها الطرفان المتنازعان دون مساءلة.

وقبل تطبيق هذه الدروس والعبر على دراسة القصدية، نحتاج إلى إجراء تمييز حاسم. فالإخفاق في إجراء هذا التمييز الواضح هو السبب في كثير من الخلط

الشعور والقصدية. والشعور والقصدية، وإن كانا سمتين للعقل، فهما سمتان مستقلتان عن الملاحظ بمعنى أنني إذا كنت شاعراً أو لدي حالة قصدية، كأن أكون عطشان، فإن هذه السمات لا تعتمد في وجودها على ما يعتقده أي شخص يوجد خارج إحساسي. فليست هي، مثل جمل اللغة، مجرد أشياء تكون ما هي عليه؛ لأن من هم في الخارج يعتقدون أنها ما هي عليه. في الفصول السابقة، لقد طبّعنا الشعور، ببيان كيف يمكن أن يكون ظاهرة طبيعية بيولوجية. ومهمتي الآن هو أن أطبّع القصدية ببيان كيف يمكن أن تكون القصدية الداخلية عند البشر والحيوانات الأخرى جزءاً من العالم الطبيعي.

القصدية مطبّعةً

كظاهرة بيولوجية

تمضي الأمور على النحو الآتي. دعونا نبدأ بأبسط الحالات. تتمثل أكثر الأشكال البيولوجية بدائية للقصدية في أشكال الرغبة التي تشمل الحاجات الجسدية كالجوع والعطش. كلاهما قصدي لأن كليهما من أشكال الرغبة. الجوع رغبة في الأكل، والعطش رغبة في الشرب. وها هي ذي الطريقة التي يعمل بها العطش. يتسبب فقدان الماء في النظام بأن تفرز الكليتان الرينين (أو بروتين ضغط الدم) الذي يؤثر في سائل الأبيتيد الدوار، الذي يطلق عليه «الشد الوعائي» فيسبب الشد الوعائي 2 (angiotensin2) . تصل هذه المادة إلى الدماغ، وتهاجم أجزاءً من المهاد التحتي (الهايبوثالامس)، وتسبب زيادة في معدل الرسائل العصبية في تلك الأجزاء. وهذه بدورها تجعل الحيوان يحس بالرغبة الشعورية في الشرب.

والآن، رجاءً لا تقولوا: إنها لا يمكن أن تسبب هذا الشيء؛ لأنها يجب أن تعبر ذلك الشق الفاصل بين الجسم والعقل، تلك الفجوة التفسيرية بين ما هو عقلي وما هو فيزياوي. فنحن نعرف أن مثل هذه العمليات البيولوجية-العصبية تحدث، كحقيقة

أو استعارية. والقول: إن كياناً ما لديه قصدية التشبيه بـ«كأن» ليس سوى طريقة في القول: إنه يتصرف وكأن لديه قصدية، بينما هو في الحقيقة لا يمتلكها.

والتمييز بين القصديتين الداخلية والمستمدة هو حالة خاصة من تمييز أكثر جوهرية بكثير بين سمات العالم التي هي السمات المستقلة عن الملاحظ، مثل القوة والكتلة والجاذبية، والسمات التي تعتمد على الملاحظ، مثل وجود سكين، أو كرسي، أو جملة في اللغة الإنجليزية. والقصدية الداخلية مستقلة عن الملاحظ -إذ لديَّ حالة جوع بصرف النظر عما يظنه الملاحظ عنها. أما القصدية المستمدة فتعتمد على الملاحظ- فهي مجرد علاقة بالملاحظين والمستخدمين إلى غير ذلك، على سبيل المثال، للجملة الفرنسية معناها الذي لها.

هذان التمييزان مهمان في قضايا أخرى سنناقشها لاحقاً، ولكن لنقتصر في الوقت الحاضر على القصدية الداخلية. كل قصدية مستمدة هي قصدية مستمدة من الداخلية ومستقاة منها. ومن المهم أن نؤكد ذلك؛ لأن كثيراً من الكتاب في الحقبة الحالية عاملوا القصديتين المستمدة والتشبيهية كنموذج، وحاولوا أن يفسروا من خلالهما القصدية الداخلية. وهكذا تعامل القصدية المستمدة في عمليات الحاسوب بوصفها نموذجاً لدراسة القصدية الداخلية في الدماغ الإنساني، بل تعامل نسبة التشبيه بـ«كأن» أحياناً بوصفها النموذج الصحيح لفهم أنواع النسب التي نعزوها إلى الإنسان حين نعزو إليهم قصدية داخلية. ويمكن التعبير عن الأطروحة التي أطورها، وهي أطروحة تختلف عن النموذج السائد والعقيدة القويمة في العلم الإدراكي، على النحو الآتي. افترضوا أن لدينا علماً مكتملاً بالفيزياء والكيمياء والأحياء. في نهاية الأمر إذاً ستترسخ بعض السمات بوصفها سمات واقعية مستقلة عن الملاحظ، أو سمات داخلية للعالم الواقعي. في الفيزياء تشتمل هذه، مثلاً، على الجاذبية والكهرومغناطيسية. وفي الأحياء، مثلاً، تشتمل على انقسام الخلية، والانشطار النصفي والتمثيل الضوئي. وأنا أزعم أنها يمكن أن تشتمل أيضاً على

بالرؤية، مخططاً للكيفية التي تسبب فيها آثار الفوتونات في الشبكية تجربة بصرية في الدماغ. وينطوي أي كتاب مدرسي عن البيولوجيا العصبية على فصل عن الرؤية يشرح الكيفية التي تسبب بها مثيرات النهايات العصبية المحيطية تجربة بصرية. ولست أريد أن أوحي بالطبع أن لدينا الآن الجواب النهائي عن الكيفية التي تسبب بها العمليات الدماغية تجارب بصرية. ونحن لا نعرف الجواب عن ذلك السؤال، وليس من المرجح أن نعثر على الجواب في المستقبل القريب. المسألة التي أقترحها هي فقط أننا نعرف شكل الجواب. فنحن نعرف أننا نبحث عن آليات سببية في الدماغ.

والآن، وقد وصلنا إلى هذه النقطة، فبمجرد أن نصل إلى التجربة البصرية الفعلية، تكون لدينا قصدية داخلية كنا نبحث عنها. ولا توجد طريقة أستطيع أن أمتلك بها هذه التجربة البصرية التي أمتلكها حقاً دون أن يتراءى لي في الأقل أن هناك شاشة حاسوب أمامي.

غير أن الشكي سيسأل ما التجربة البصرية التي تجعل تجربة الترائي نفسها ترى شاشة حاسوب؟ لاحظوا أي سؤال غريب هذا. أعتقد أن الجواب الوحيد عنه هو أنه لمن صلب هذه التجربة نفسها، بوصفها حدثاً شعورياً في العالم، أن يكون لها هذا النوع من القصدية على وجه التحديد. وإنه لجزء من التجربة البصرية، حين أمتلكها، أن يتراءى لي وكأنني أنظر في شاشة حاسوب أمامي. وهكذا فإن الدعوة إلى تطبيع القصدية والشعور بأن الشكل الوحيد للتطبيع هو شكل من أشكال الاختزال إنما هو خطأ مزدوج. أولاً أن هناك خطأ التساؤل عن الكيفية التي يمكن فيها للمادة المجردة أن تدلّ على شيء، ويكمن خلف ذلك خطأ أعمق في التساؤل عن الكيفية التي يدلُّ بها أي شيء. والهدف الخفي وراء الخطأ الثاني هو اقتراح أنه ربما لا يمكن أن يدل أي شيء دلالة داخلية. والطريقة التي نستبعد بها الخطأ الأول هي توسيع لحلنا لمعضلة العقل- الجسم، فنكتفي فقط بتخطي السؤال للنظر في افتراضاته المسبقة. حينئذ نجد أن الافتراض المسبق هو إما أن تكون القصدية شيئاً غامضاً لا تفسير له

بيولوجية مجردة، وتسبب مثل هذه الحالات القصدية الشعورية كالجوع والعطش. تلك هي الطريقة التي تعمل بها الطبيعة. وهناك دليل إضافي على دور المهاد التحتي في التسبب ببعض أنواع العطش توفره حقيقة أن المرضى الذين يعانون من بعض أنواع الأورام الخبيثة التي تضغط على المهاد التحتي يشعرون بالعطش دائماً وبدون انقطاع. لا يمكن لأية كمية من الشراب أن تروي ظمأهم. أما المرضى الذين يعانون من ضمور في الأجزاء نفسها من المهاد التحتي فلا يشعرون بالعطش أبداً.

لاحظوا أيضاً أن هناك فائدة تطورية هائلة تدخرها بعض أنواع هذه الظواهر القصدية الشعورية. فمثلما أن هناك فائدة تطورية للإحساس الواعي بالألم -لأن الحيوان يحاول أن يقاوم ويتجنب الجروح التي تسبب الألم لجسده، ويعامل هذه الجروح والإصابات الموجودة بما يقلل من ألمها- كذلك فإن هذه الإحساسات الشعورية بالعطش تقود الحيوان إلى استهلاك الماء الذي يعتمد عليه وجوده.

لا بدّ من كلمة عن المؤهلات: فالنبذة الفعلية التي أقدمها هي نبذة تتوافر في أي كتاب مدرسي معياري عن علم الأحياء العصبي، ولا شكّ أننا كلما ازددنا علماً ستبدو قاصرة على نحو عجيب، وعتيقة وموغلة في التبسيط. ولا شكّ أن الوقائع في المهاد التحتي لا يبدو أنها كافية بمفردها لتفسير الحالات الشعورية؛ إذ يجب أن تكون لها روابط من جميع الأنواع بالأجزاء الأخرى من الدماغ. غير أن النقطة التي يهدف إليها هذا المثال هي كيف يمكن لنبذة من هذا الطراز أن تعطي تفسيراً عصبياً، ومن ثَمَّ طبيعياً لبعض أشكال القصدية. ما أن تعطيني مثل هذا التفسير البيولوجي لأي شكل من أشكال القصدية، حتى يكون لديَّ إسفين مغروز لتقويض كامل شبكة الافتراضات التي جعلت من البدائل تبدو الافتراضات الوحيدة المتاحة. ما أن نرى كيف يمكن أن يكون العطش شكلاً من أشكال القصدية البيولوجية الطبيعية، حتى لا يكون من العسير جداً إذاً مدُّ النوع نفسه من التفسير إلى الموجهات الحسية، مثل الرؤية واللمس. والحقيقة أنني قدمت في الفصل الأول، فيما يتعلق

مهمة تتعلق بطبيعة الاشتقاق وشكل القصدية. ولكن لا يمكن أن يوجد سؤال مهم على غرار: كيف يمكن لهذه التجربة البصرية الشعورية أن تكون حالة تراءٍ لرؤية شيء ما؟ أي إننا بمجرد أن تكون لدينا تجربة بصرية بكل ما فيها من سمات، وبمجرد أن نعطي تفسيرات بيولوجية- عصبية ونفسية لهذه السمات، فلا يمكن أن يكون هناك سؤال فلسفي مهم آخر حول الكيفية التي يمكن بها لحالة تراءٍ أن ترى شيئاً ما، لأن الترائي برؤية شيء ما ليس شيئاً مضافاً إلى التجربة البصرية على نحو ما تضاف علاقة الإحالة على شخص معين إلى كلمة كلنتون. فالتجربة هي مجرد تجربة تراءٍ برؤية شيء ما.

ولم يكن إلحاحنا السابق على التمييزات بين القصدية الداخلية من ناحية، والمستمدة والتشبيهية من ناحية أخرى، وإلحاحنا المماثل على أولية الشعور، بالأمرين البريئين. فهما ما يمكّننا من التغلب على الصراع مع الموقفين التلقائيين.

بنية الحالات القصدية

حتى الآن كنت أتحدث عن القصدية بألفاظ غامضة إلى حد ما. القصدية، كما شرحتها، هي ببساطة تلك السمة للحالات العقلية التي تتوجه أو تتعلق بموضوعات وحالات فعلية خارج ذاتها. وتماماً مثلما يمكن إطلاق سهم على هدف ليخطئه، أو حتى إطلاقه مع عدم وجود هدف، كذلك يمكن توجيه الحالة القصدية نحو هدف كما يمكن إساءة توجيهها، أو الإخفاق فيها لعدم وجود موضوع هناك. يمكن للطفل أن يعتقد أن هذا الرجل هو «سانتا كلوز»، بينما هو في الحقيقة عامل في مخزن العمارة، ويمكن للمرء أن يعتقد أن الأشباح حاضرة في هذا البيت، حتى لو لم يكن وجود لأشياء كالأشباح. ولكن أية علاقة خاصة، إذاً، يجب أن تتميز بها القصدية، إذا كان بالإمكان توجيه القدرة حتى نحو ما لا يوجد؟ كيف يمكن لمثل هذا الشيء أن يكون ممكناً؟

من ناحية، أو أنها شيء آخر حقاً، أي إنها اختزال إقصائي وقابل للإقصاء، من ناحية أخرى. والجواب عن هذا الخطأ، كالجواب عن معضلة العقل- الجسم، يكمن في رفض البديلين معاً.

لكن الجواب عن الخطأ الثاني يتطلب منا أن نذهب إلى ما وراء حلنا لمعضلة العقل -الجسم والنظر في بعض السمات الخاصة للقصدية الداخلية. على سبيل المثال، إذا حاولنا أن نعامل تجاربنا البصرية الشعورية وكأنها مجرد ظواهر في العالم كالأحجار والجبال والهضم، إذاً فسيبدو أشبه بالمعجزة كونها قادرة على الإحالة. ولكن بالطبع على الرغم من أنها عمليات طبيعية، فإنها تمتاز بسمة خاصة. فهي في داخل الحالة التي تنطوي على هذه القصدية. ولا يمكن أن تكون التجربة البصرية نفسها إذا لم تكن تجربة تكمن قصديتها في كونها ترائي بأنني أرى هذا الشيء أمامي.

ولكن لماذا لا يتضح هذا الجزء؟ لماذا يتجاهل المرء أو يرغب في إنكار ذلك؟ لسببين. الأول الإخفاق في التمييز بين القصدية الداخلية والمستمدة والتشبيهية. إذا بدأت بالقصدية من النوع الذي نجده في الكلمات والجمل، أو، وذلك هو الأسوأ، إذا بدأت بالقصدية التشبيهية من النوع الذي نجده في النسب المجازية للقصدية، إذاً فلا بدَّ أن تبدو الإحالة أو التعلق شيئاً سرياً ملغزاً. وبالتأكيد لا بدَّ أن يبدو هناك قزم في مكان ما يفرض القصدية على الظواهر. والمصدر الثاني للخطأ هو إهمال مركزية الشعور. إذا تصورت أن القصدية ليس لها ارتباط جوهري بالشعور، إذاً فسيبدو لك أن هناك جميع أنواع القصدية في العالم، وسوف تحاول تحليلها من خلال العلاقات السببية أو شيء من هذا القبيل. والحل هو أن تبدأ بالقصدية الداخلية في أشكالها الشعورية. هنا يتبلور سؤال مهم حقاً: كيف تستطيع هذه الكلمة كلنتون أن تحيل إلى كلنتون الشخص وتمثله؟ لقد رأينا أن الكلمة ليست لها سوى قصدية اشتقاقية مستمدة. وبمجرد أن يتم اشتقاق القصدية، حينئذ تظهر أسئلة

التحقيق بالنسبة إلى الرغبات، وشروط التنفيذ بالنسبة إلى المقاصد، إلخ... فامتلاك شروط الإشباع هو سمة عامة لعدد كبير جداً من الحالات القصدية ذات المحتوى الخبري، وشروط الحقيقة هي حالة خاصة من شروط الإشباع.

يفضي هذا التمييز بين شروط الحقيقة والأنواع الأخرى من شروط الإشباع إلى السمة البنيوية الثانية للحالات القصدية.

اتجاه الملاءمة

من السمات البارزة للعقل أنه يربطنا عن طريق القصدية بالعالم الواقعي. وهذه هي ماهية القصدية، فهي الطريقة الخاصة التي يمتلكها العقل لربطنا بالعالم. وعلى غرار ذلك تبرز حقيقة أن هناك طرقاً مختلفة ترتبط بها المحتويات الخبرية بالعالم عن طريق أنماط مختلفة من الحالات القصدية. وتربط الأنماط المختلفة من الحالات القصدية المحتوى الخبري بالعالم الواقعي، إذا صحَّ القول، مع إلزامات مختلفة بالملاءمة. فيقال عن الاعتقادات والافتراضات: إنها صحيحة أو زائفة استناداً إلى ما إذا كان العالم حقاً هو الطريقة التي يمثلها الاعتقاد كوجود. ولهذا السبب أقول: إن للاعتقادات اتجاه ملاءمة من العقل إلى العالم. وربما جاز القول: إن من مسئولية الاعتقاد أن يجاري ويتناغم مع عالم موجود وجوداً مستقلاً عنه. أما الرغبات والمقاصد، من ناحية أخرى، فليس لها اتجاه ملاءمة من العقل إلى العالم؛ لأنه إذا لم يتمَّ إشباع الرغبة أو القصد فقد يصحُّ القول إنه ليس من مسئولية العالم، لكونه أخفق في مجاراة محتوى الرغبة والتناغم مع القصد. لقد ابتكر ج. ل. أوستن مصطلح «اتجاه الملاءمة»، غير أن أفضل مثال لإضاءة التمييز قدمته ج. أ. م. أنسكوم. في مثال أنسكوم، تعطي امرأة زوجها قائمة مشتريات مكتوبة بها مجموعة من الكلمات: مشروب، زبدة، لحم غنم. يأخذ الرجل القائمة ويذهب إلى السوبرماركت ويضع المشتريات في عربة التسوق ليجاري المواد المدونة في القائمة.

التمييز بين نمط

الحالات القصدية ومحتواها

لفهم بنية الحالات القصدية، نحتاج إلى أن نجري بعض التمييزات الأساسية عند بداية بحثنا. قبل كل شيء، مع أية حالة قصدية -كالاعتقاد أو الرغبة أو الرجاء أو الخوف أو الإدراك البصري، أو بنية أداء فعل ما- نحتاج إلى أن نجري تمييزاً بين محتوى الحالة ونمط الحالة الذي توجد عليه. هكذا، على سبيل المثال، يمكنك أن ترجو أن تمطر، أو تخاف أن تمطر، أو تعتقد أنها ستمطر. في كل حالة من هذه الحالات، لدينا المحتوى نفسه -وهو أنها ستمطر- غير أن المحتوى يُقدَّم لنا في أنماط قصدية مختلفة. وهذا التمييز بين المحتوى والنمط يُرحّل إلى الإدراكات والأفعال القصدية. تستطيع أن ترى أنها تمطر، بمجرد أن تعتقد أنها تمطر، وتستطيع أن تنوي الذهاب إلى السينما بمجرد أن ترغب في أنك ذهبت إلى السينما. في جميع هذه الأمثلة، المحتويات هي قضايا كاملة، ومن ثَمَّ لديها شروط الحقيقة، أو كما أفضل أن أقول: لديها «شروط إشباع».

نحتاج إذاً إلى فكرة أكثر عمومية من فكرة الحقيقة؛ لأننا نحتاج إلى فكرة لا تغطي تلك الحالات الشعورية فحسب كالاعتقادات التي يمكن أن تكون صحيحة أو زائفة، بل أيضاً حالات كالرغبات والمقاصد التي يمكن تحقيقها أو تثبيطها، وتنفيذها أو تجاهلها. ومثلما أعتقد أنني سأذهب إلى السينما الليلة، وهكذا تكون لدي حالة هي صادقة أو كاذبة، أستطيع أن أرغب في الذهاب إلى السينما الليلة أو أنوي الذهاب إلى السينما الليلة. غير أن رغباتي ومقاصدي لا يمكن أن تكون صادقة أو كاذبة بالمعنى الحرفي. ما يبرز في اعتقادي كشرط حقيقة -وهو كوني أذهب إلى السينما الليلة- هو بالضبط ما يبرز في رغبتي كشرط لتحقيقها -وهو كوني أذهب إلى السينما الليلة. سأقول إذاً إن للحالات القصدية كالاعتقادات والرغبات شروط إشباع، وهو مصطلح يغطي شروط الحقيقة بالنسبة إلى الاعتقادات، وشروط

تصحيح الموقف بالقول: «حسناً، عزيزتي، سأشطب كلمة لحم غنم، وأكتب لحم بقر». والسبب في هذا التمييز أن الزوج، خلافاً للمفتش، تقع عليه مسئولية جعل العالم يتلاءم مع القائمة. على حين تقع على المفتش مسئولية جعل القائمة تتلاءم مع العالم. وما يصح على علاقة القوائم بالعالم يصح على الكلمات والعالم، كما يصح أيضاً على العقل والعالم. والتمييز بين الاتجاه من القائمة إلى العالم، ومن العالم إلى القائمة هو مثال على تمييزات أعم بين اتجاهات ملاءمة من الكلمة إلى العالم، ومن العالم إلى الكلمة، وكذلك من العقل إلى العالم ومن العالم إلى العقل. أتمنى أن يكون هذا التمييز واضحاً. وأعتقد أنه حاسم في أية نظرية عن القصدية. فالاعتقادات، والإدراكات، والذكريات لها اتجاه ملاءمة من العقل إلى العالم، لأن هدفها يكمن في أن تمثل الكيفية التي توجد عليها الأشياء، وللرغبات والمقاصد اتجاه ملاءمة من العالم إلى العقل، لأن هدفها لا يكمن في تمثيل الكيفية التي توجد عليها الأشياء، بل الكيفية التي نودُّ أن تكون عليها الأشياء، أو نخطط لها لتكون عليها الأشياء.

حتى الآن لدينا في نبذتنا العامة سمتان عن بنية الحالات القصدية، وهما التمييز بين المحتوى الخبري ونمط الحالة القصدية، وفكرة اتجاه الملاءمة، بالإضافة إلى فكرة الاتجاهات المختلفة للملاءمة. ونستطيع الآن أن نضيف بعض التعقيدات لكل من هاتين السمتين. التعقيد الأول هو أنه لا تنطوي جميع الحالات القصدية على محتويات خبرية كاملة ونهائية. هكذا، إذا وقع رجل في حب ماري وكراهية بل، إذاً يشير محتوى هاتين الحالتين القصديتين إلى ماري وبل، والموقف الذي يتبناه إما أن يكون حباً أو كراهية. ويستقى تعقيد آخر من كون الحالات القصدية ليس لها كلها اتجاه ملاءمة من العالم إلى العقل أو من العقل إلى العالم. حقاً أن بعضها يفترض قبلياً أن الملاءمة حدثت أصلاً. على سبيل المثال، إذا أبديت أسفك لأنك أهنتَ صديقاً، أو أعربتَ عن ارتياحك لأن الشمس مشرقة، ففي كلتا الحالتين لديك حالة شعورية يفترض فيها أصلاً أنه تمَّ إشباع المحتوى الخبري، وهو أنك أهنتَ صديقاً

تعمل القائمة وكأنها أمر أو رغبة، وهكذا يكون لها اتجاه ملاءمة من العالم إلى القائمة. فمسئولية الزوج أن يحاول جعل العالم يتناغم ويجاري محتويات القائمة. فهو يحاول أن يجعل العالم، بصورة مشتريات، يتلاءم أو يجاري المواد في قائمته. ولكن لنفترض أن الزوج كان يتبعه مفتش، وأن المفتش يسجّل ما يضعه الرجل في عربة تسوقه. يكتب المفتش: مشروب، زبدة، لحم غنم، حتى إذا وصلا إلى منضدة المحاسب، كان لدى كلٍّ من الزوج والمفتش قائمتان متطابقتان. مع ذلك، فإن وظيفة القائمتين مختلفة اختلافاً جذرياً. من واجب قائمة المفتش أن تجاري واقعاً موجوداً مستقلاً؛ إذ تؤدي قائمة المفتش وظيفة وصف أو تقرير لما حدث فعلاً. يفترض أن تكون قائمته مجرد تمثيل للكيفية التي توجد عليها الأشياء. على حين تؤدي قائمة الزوج وظيفة تمكينه من تغيير الواقع ليجعله يجاري محتويات القائمة. المسألة في قائمة الزوج أنها لا تصف الواقع، ولا تمثل الكيفية التي توجد عليها الأشياء، بل تريد تغيير الواقع بحيث يجاري القائمة. في قائمة الزوج اتجاه ملاءمة من العالم إلى القائمة. ولقائمة المفتش اتجاه ملاءمة من القائمة إلى العالم. في لغتنا، هناك مفردات خاصة لوصف هذه التمثيلات التي تفلح أو تخفق في تحقيق اتجاه ملاءمة من القائمة (أو الكلمة) إلى العالم: فإما أن يقال: إنها صادقة أو كاذبة. والصدق والكذب هما اسم يطلق على النجاح والإخفاق في اتجاه الملاءمة من الكلمة إلى العالم.

يمكن أن ترى هذا التمييز بوضوح كبير إذا تخيلت ما يحدث في حالة خطأ. افترض أن المفتش يصل إلى بيته ويدرك أنه ارتكب خطأً. إذ لم يأخذ الزوج لحم غنم، بل لحم بقر. يستطيع المفتش ببساطة أن يصحح الأشياء بشطب كلمة لحم غنم، وكتابة لحم بقر. والآن فإن القائمة صحيحة في تحقيق اتجاه ملاءمة من القائمة إلى العالم. لكن لو وصل الزوج إلى بيته وقالت زوجته: «أيها الغبي، كتبت لحم غنم في القائمة، لكنك جلبت لي لحم بقر بدلاً منه»، فإن الزوج لا يستطيع

دون أن تكون له مجموعة من الاعتقادات والرغبات فيما يتعلق بذلك الشخص. وتلك الاعتقادات والرغبات، في الجزء الأكبر منها، هي مكونات الحب الذي يضمره هذا المرء لذلك الشخص، وهكذا على الرغم من أن الحب من الناحية السطحية ليس له شروط إشباع، فإن أية حالة محبة فعلية يضمرها شخص لآخر تتكون في الجزء الأكبر منها من مجموعة من الحالات القصدية التي تمتلك شروط إشباعها. وتلك الحالات القصدية التي تنطوي على محتوى خبري كامل، كالعار والفخر، ولكنها لا تنطوي على اتجاه ملاءمة تشكلها في الجزء الأكبر منها الاعتقادات والرغبات التي لها اتجاه ملاءمة، ومن ثَمَّ فالحالات القصدية التي ليس فيها اتجاه ملاءمة تنطوي على شروط إشباع. على سبيل المثال، إذا شعرتُ بالفخر لفوزي بالسباق، إذاً في الأقل يجب أن (أ) أعتقد أنني فزت في السباق و(ب) أجد من المرغوب فيه أو أرغب في أن تكون الحال أنني فزت في السباق.

السببية القصدية

قلت: إن القصدية هي تلك السمة العقلية التي يمثل بها العقل داخلياً الموضوعات والحالات في العالم. غير أن عقولنا توجد أيضاً في اتصال سببي دائم مع العالم. حين نرى الأشياء، تسبب الموضوعات التي نراها تجاربنا البصرية عنها. وحين نتذكر الأحداث التي جرت في ماضينا، فإن تلك الأحداث الماضية تسبب ذكرياتنا الحاضرة. وحين ننوي القيام بحركات جسدية، فإن تلك المقاصد والنيات تسبب حركاتنا الجسدية. في كل حالة، نجد مكوناً سببياً وقصدياً معاً. وإنه لأمر جوهري لتأدية وظيفة القصدية، بل في الحقيقة أمر جوهري لبقائنا في العالم أن تتداخل قدرة التمثيل في العقل والعلاقات السببية في العالم بطريقة نسقية. والشكل الذي يتداخلان به هو السببية القصدية. يختلف هذا الشكل من السببية اختلافاً جذرياً عن السببية في كرة البليارد أو عند هيوم: حيث يعمل السبب والنتيجة بالطريقة التي

وأن الشمس مشرقة. في مثل هذه الحالات، أقول: إن فيها اتجاه ملاءمة باطلاً. وبالطريقة نفسها التي تهدف فيها الاعتقادات إلى أن تكون صحيحة وتهدف فيها الرغبات إلى أن تتحقق وهكذا تحقق اتجاه ملاءمة من العالم إلى العقل، فإن كون المرء مرتاحاً أو آسفاً لا يمتلك النوع نفسه من الهدف، وإن كان لكل حالة قصدية محتويات خبرية قد تُشبع وقد لا تُشبع. وبغية تفسير هذا التمييز، أقول فقط: إن اتجاه الملاءمة باطل.

شروط الإشباع

نستطيع الآن أن نوحد هذه النقاط المتنوعة عن القصدية بوصف السمة التي لها بوصفها قصدية. وقد لمّحت إلى هذه السمة سابقاً بإيجاز حين قدمت فكرة شروط الإشباع. وأعتقد أن مفتاح فهم القصدية يكمن في شروط الإشباع. يتمّ إشباع الحالة القصدية إذا كان العالم هو الطريقة التي تمثلها الحالة القصدية كوجود. فتصحّ الاعتقادات أو تتزيف، وتتحقق الرغبات أو تخيب، وتنجز المقاصد أو تهمل. في كل مثال، يتم إشباع الحالة القصدية أو لا بالاستناد إلى ما إذا كانت هناك مجاراة وتناغم حقاً بين المحتوى الخبري والواقع الممثَّل.

وإنه لمن السمات العامة للحالات القصدية ذات المحتوى الخبري أن تكون لها شروط إشباع. والحقيقة أنه لو أراد أحد شعاراً لتحليل القصدية، فأنا أعتقد أنه سيكون على النحو الآتي: «ستعرفها من خلال معرفة شروط إشباعها». وإذا أردنا أن نعرف الحالة القصدية لشخص ما على وجه الدقة، فيجب أن نسأل أنفسنا تحت أية شروط بالضبط يمكن إشباعها أو لا يمكن إشباعها. والحالات الشعورية التي لا تنطوي على محتوى خبري كامل، مثل الحب والكراهية، ومن ثَمَّ لا تمتلك شروط إشباع، هي فيما أعتقد، تشكلها جزئياً حالات قصدية تنطوي على محتوى خبري كامل، ومن ثَمَّ فلها شروط إشباع. ولذلك لا يستطيع المرء، مثلاً، أن يحبَّ شخصاً،

العالم إلا إذا سببت الحالة نفسها الحدث في العالم الذي تتلاءم معه، أي إلا إذا سبب القصد نفسه الحدث في رفع ذراعي.

والسببية القصدية ذات أهمية كبرى بإطلاق في فهم تفسير السلوك الإنساني ومن ثَمَّ في فهم الفروق بين العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية. يعمل السلوك الإنساني، حينما يكون عقلياً، على أساس الأسباب، غير أن الأسباب لا تفسر السلوك إلا إذا كانت العلاقة بين العقل والسلوك منطقية وسببية. هكذا تستخدم تفسيرات السلوك الإنساني العقلي في الجوهر جهاز السببية القصدية. مثلاً، افترضوا أننا نفسر غزو هتلر لروسيا بالقول إنه أراد تغيير الحياة (Lebensraum) في الشرق. يبدو هذا التفسير ذا معنى بالنسبة إلينا لأننا نفترض (أ) أن هتلر أراد تغيير الحياة في الشرق (ب) أنه اعتقد أن بإمكانه تغيير الحياة عن طريق غزو روسيا، (ج) يوفر (أ) و(ب) معاً، عن طريق السببية القصدية، في الأقل جزءاً من التفسير السببي للقرار، ومن ثَمَّ للقصد، في غزو روسيا، و(د) أن القصد من غزو روسيا هو في الأقل جزء من سبب غزو روسيا، عن طريق السببية القصدية.

من المهم أن نؤكد أن مثل هذه التفسيرات ليست حتمية من حيث الشكل. وشكل التفسير الاستقصادي للسلوك لا يعني أن الفعل لا بدَّ أن يحدث، وأن الأسباب القصدية كافية لتحديد أن ذلك الفعل لا بدَّ من أدائه. ولا هي حتمية عملياً، إلا في الحالات المرضية الشاذة. حين أفسر سلوكي الخاص بالإعراب عن اعتقاداتي ورغباتي التي دفعتني إلى فعله، فأنا لا أعني في العادة أنني لم يكن بوسعي فعل شيء سواه. نمطياً حين أستنتج من رغباتي واعتقاداتي ما يجب أن أقوم به، فهناك فجوة بين أسباب قراري بشكل اعتقادات ورغبات والقرار الفعلي، وهناك فجوة أخرى بين القرار وأداء الفعل. والسبب في هاتين الفجوتين أن الأسباب الاستقصادية للسلوك ليست كافية لتحديد السلوك. وتتوافر بعض الاستثناءات على ذلك في حالات الإدمان والاستحواذ والانفعال القهري، وبعض الأشكال المرضية الأخرى. حين أقرر لمن

يعملان بها، إما لأن السبب هو تمثيل للنتيجة، أو لأن النتيجة هي تمثيل للسبب. وها هي بعض الأمثلة على كيفية عمل ذلك. إذا أردت أن أشرب الماء، ثم أشرب الماء لإشباع رغبتي في شرب الماء، إذاً فحالتي العقلية، أي الرغبة (في أنني أشرب الماء) هي التي تسبب حالة أنني أشرب الماء. فالرغبة في هذه الحالة تسبب شرط إشباعها وتمثله معاً. أحياناً يكون جزءاً من شرط إشباع الحالة القصدية نفسها أنها لا يمكن إشباعها إلا إذا عملت سببياً. على سبيل المثال، إذا نويت أن أرفع ذراعي، إذاً فالنية تتطلب أن يتم إشباع أكثر من مجرد أن أرفع ذراعي. بل من صلب شروط إشباع قصدي هنا في أن أرفع ذراعي أن يسبب هذا القصد نفسه رفع ذراعي. لهذا السبب، أقول: إن المقاصد تحيل إلى ذاتها سببياً. لا يتم إشباع القصد إلا إذا سبب القصد نفسه بقية شروط إشباعه. ولن أنجح في تنفيذ قصدي في رفع ذراعي إلا إذا (أ) رفعت ذراعي حقاً، (ب) وسبب قصدي في رفع ذراعي رفعي لذراعي.

لا تحضر مثل هذه الإحالة الذاتية السببية فقط في الحالات «الإرادية»، كالمقاصد، بل أيضاً في الحالات «المعرفية» كالإدراك والذكرى. هكذا، إذا رأيت شجرة، مثلاً، فعلاً، فيجب أن تكون الحالة ألاّ تكون لديَّ فقط تجربة بصرية تتمثل شروط إشباعها في أن هناك شجرة، بل في حقيقة أن تلك الشجرة يجب أن تسبب التجربة البصرية نفسها التي لها شروط الإشباع ذاتها. وكذلك الحال مع الذكرى. إذا تذكرت سباق تزلج على الجليد جرى في مكان ما في الماضي، إذاً فمن صلب شروط إشباع تلك الذكرى ليس فقط أنني خضت سباق التزلج ذاك، بل إن حدث خوضي لذلك السباق يجب أن يسبب الذكرى التي لها شروط الإشباع هذه. مع الحالات المعرفية ذات الإحالة الذاتية السببية، كالإدراك والذكرى، لدينا اتجاه ملاءمة من العقل إلى العالم واتجاه سببية من العالم إلى العقل. فلا «تتلاءم» حالتي العقلية في الذكرى أو الإدراك مع العالم إلا إذا سبب العالم الحالة التي لها تلك الملاءمة. في الحالات الإرادية، كالمقاصد، تنقلب الاتجاهات. فلا «يتلاءم» قصدي في رفع ذراعي مع

الكيفية التي تمكنني من الانسجام مع العالم.

أعتقد أن أمثل الطرق لرؤية هذه النقطة تكمن في تناول أي مثال عن حالة قصدية من الحياة الواقعية ورؤية أية أشياء أخرى عليَّ أن أفترضها مسبقا؛ لكي تعمل الحالة القصدية. الآن لديَّ القصد في أن أذهب إلى مكتبة لشراء بعض الكتب وإلى مطعم لتناول الغداء. يفترض هذا القصد المعقد جهازاً ميتافيزيقياً هائلاً. تكمن بعض أجزاء هذا الجهاز على السطح في شكل الاعتقادات والرغبات. مثلاً، لا أرغب إلا في بعض أنواع الكتب، وأعتقد أن مطعماً معيناً هو أفضل المطاعم في الجوار. ولكن يكمن تحت هذه الأفكار الشعورية جهاز واسع من الضروري جداً أن يؤخذ بوصفه مجرد اعتقادات ورغبات أخرى. مثلاً، أنني أعرف كيف أمشي وكيف أتصرف في المكتبات والمطاعم، وأسلم بأن الطابق الذي تحتي سيسندني، وأن جسدي سيتحرك بوصفه كياناً مفرداً موحداً دون أن يتطاير أجزاءً، أسلم بأن الكتب في المكتبة ستكون قابلة للقراءة، وإن لم تكن صالحة للأكل، وأن الطعام في المطعم سيكون صالحاً للأكل، وإن لم يكن قابلاً للقراءة. بمعرفتي كيفية الاهتمام بهذه المواقف، لدي القدرة على وضع الطعام في فمي وليس في أذني، والقدرة على قراءة الكتاب بحمله أمام ناظريّ وليس بتمريره على معدتي. يمكن للمرء أن يتخيل عالماً من الخيال العلمي مختلفاً كلَّ الاختلاف، يأكل فيه المرء بإمعانه النظر في عينيه، أو يقرأ فيه بالمضغ أو الابتلاع، لكني لا آخذ افتراضاً لأجله يؤثر في أنني أعيش هذا النوع من العالم وليس ذاك. بل إنني بالأحرى أسلّم بقدر هائل من الميتافيزيقا.

قسم من الخلفية شيء مشترك بين جميع الثقافات، على سبيل المثال، نمشي جميعاً منتصبي القامة، ونأكل جميعاً بوضع الطعام في أفواهنا. وأسمي مثل هذه الظواهر الكلية بـ«الخلفية العميقة»، غير أن هناك افتراضات خلفية تتنوع من ثقافة إلى أخرى. على سبيل المثال، في ثقافتنا نأكل الخنازير والأبقار، ولا نأكل الديدان والجراد، ونأكل في بعض الأوقات من النهار دون بعض. في مثل هذه القضايا تتنوع

سأصوّت في انتخابات معينة، فإن التفسير الاستقصادي لسلوكي لا يقدم شروطاً كافية سببياً. وهذا يغاير حالة تناول مدمن على الهيروين مخدرات لأنه يريد الهيروين ويعتقد أن المخدرات هيروين. في هذه الحالة، لا يستطيع المدمن مساعدة نفسه، ولا يقدم التفسير شروطاً كافية سببياً. والاسم الذي غالباً ما يعطى لهذه الفجوة هو «حرية الإرادة». وتبقى الكيفية التي يمكن أن تكون بها حرية الإرادة مشكلة غير محلولة في الفلسفة، إذا قلنا: إنه لا توجد هناك فجوات مقابلة لها في الدماغ.

خلفية القصدية

لا تؤدي الحالات القصدية وظيفتها بمعزل عن سواها. من أجل أن أعتقد أن كلنتون هو رئيس الولايات المتحدة، أو أنوي الذهاب إلى التزلج في عطلة نهاية الأسبوع القادمة، أو أرجو أن أقلل من مبلغ ضريبة الدخل هذه السنة عن السنة الماضية، لا بدَّ أن أمتلك أيضاً عدداً من الحالات القصدية الأخرى. على سبيل المثال، لكي أمتلك هذه الحالات، يجب أن يكون لديَّ اعتقاد أن الولايات المتحدة جمهورية، واعتقاد أن مناطق التزلج تقع على مسافة قريبة يمكن الوصول إليها من بيتي، واعتقاد أن في الولايات المتحدة نظاماً لضريبة الدخل عند مواطنيها. على أنه بالإضافة إلى هذه الاعتقادات وكذلك الحالات القصدية الأخرى، يجب أن يكون لديَّ شبكة من القدرات والافتراضات المسبقة التي تمكّنني من الانسجام مع العالم. وهذه الشبكة من القدرات والإمكانات والميول والعادات، والمنازع والافتراضات المسبقة المسلم بها، و«معرفة الكيفيات» التي سميتها على العموم بالخلفيات والأطروحة العامة عن «الخلفية» التي كنت أفترضها طوال هذا الكتاب هي أن جميع حالاتنا القصدية، وجميع اعتقاداتنا الخاصة وآمالنا ومخاوفنا وغير ذلك، لا تعمل بالطريقة التي تعمل بها -أي إنها لا تحدد شروط إشباعها- إلا على خلفية معرفة

الحواشي

(*) تخضع صياغة الجمل من وجهة نظر علم اللغة التحويلي التوليدي عند تشومسكي إلى إجراءات أو حركات التحويل. ونقلات التحويل جميعاً هي قواعد استبدالية تعكس قاعدة كلية واحدة يشار إليها باسم «نقلة ألفا» .(Alpha Move) فنقلة أو حركة ألفا هي القواعد الكلية الشاملة التي تشكل الأساس لإجراء التحويلات النحوية في لغة معينة– (المترجم).

(×) المقصود بالمغالطة القزمية هي تفسير القصدية بافتراض نسبة قصدية معينة إلى قزم صغير في داخل رأس الإنسان، سواء أكان هذا القزم على شكل خلية عصبية أم فوتون ضوئي. والحال أن مغالطة القزمية ليست تفسيرا للقصدية، لأنها ستنتقل من قصدية الإنسان إلى قصدية القزم الصغير في داخل رأس الإنسان، دون أن تقدم تفسيرا للقصدية ذاتها. (المترجم).

الثقافات، وأنا أدعو مثل هذه السمات بـ«ممارسات الخلفية الثقافية المحلية». وبالطبع ليس هناك خط تقسيم حاد يفصل بين الخلفية العميقة والممارسات الثقافية المحلية.

النقطة التي أود تأكيدها لبحثنا الحالي هي أن القصدية لا تعمل كقدرة عقلية منفصلة. ولا تعمل الحالات القصدية بالطريقة التي تعمل بها إلا إذا أعطيت شبكة مسلماً بها من قدرات الخلفية التي هي ليست بحالات قصدية إضافية. الخلفية، بمعنى مهم من المعاني، سابقة على القصدية. لكي يحدد قصدي في شراء الكتاب وتناول الطعام ما يجب أن أقوم به -أي لكي يحدد له شرط إشباعه- يجب أن أمتلك كثيراً من القدرات التي هي ليست جزءاً من ذلك القصد، وليست جزءاً من شبكة حالاتي القصدية الأخرى. والتفكير بالقصدية بهذه الطريقة، أي بوصفها مجموعة من العمليات الفكرية التي لا تعمل بالطريقة التي تعمل بها إلا على خلفية قدرات غير مفكر بها، يفتتح عدداً من حقول البحث التي تتخطى مجال هذا الكتاب، ولكنها تظل تستحق الذكر. على سبيل المثال، نحن نفكر عادة في العقلية بوصفها قضية اتباع قواعد العقلية قصدياً. وإني لأعتقد أن قدرتنا على التفكير العقلي والسلوك هي في الجزء الأكبر منها قدرة خلفية. زد على ذلك أننا عادة ما نفكر بالعصاب بوصفه قضية اعتقادات ورغبات لاعقلية أو مكبوتة في الغالب. ينتمي كثير من أنواع العصاب إلى هذا النمط، لكن بعضها هو عصاب خلفية. على سبيل المثال، حين يكون المريض متشدداً جداً في اهتماماته بنفسه وبالناس الآخرين، فلا يكتفي بالرغبات والاعتقادات اللاعقلية، بل يتخذ موقفاً نحو تجاربه مما يجعل من المستحيل عليه أن يتلاءم بطريقة مرنة ومتكيفة وإبداعية.

هذا المقال هو الفصل الرابع من كتاب جون سيرل: العقل واللغة والمجتمع : الفلسفة في العالم الواقعي، ٢٠٠٠.